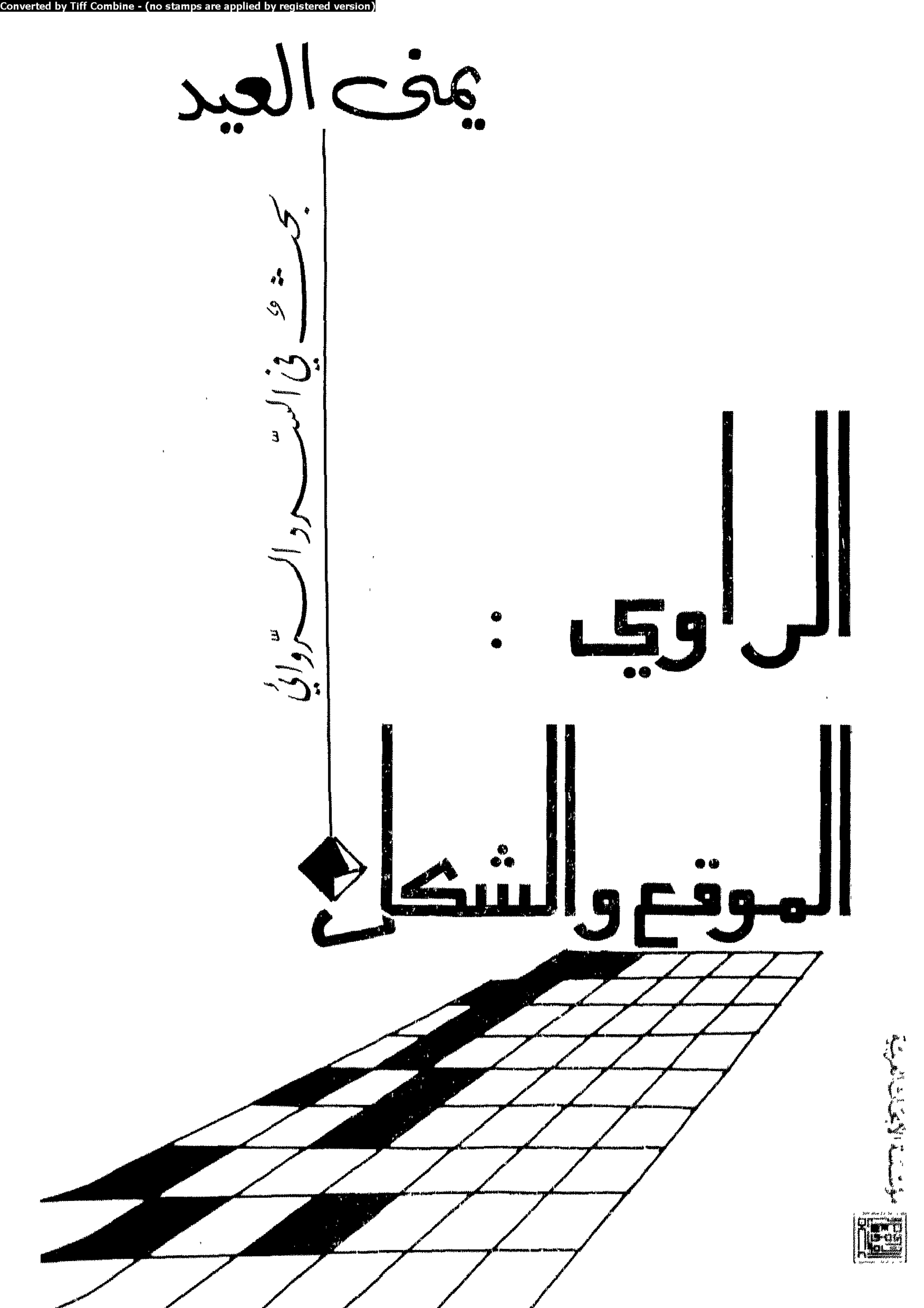

يمنى العيد
بحث في السرد الروائي
الراوي :
الموقع والشكل



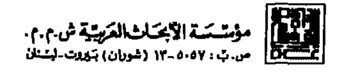
الراوي :
الموقع والشكل



يمنى العيد

الراوي : الموقع والشكل

بحث في السرد الروائي



* **يمنى العيد** : الراوي : الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي).
* الطبعة الأولى ١٩٨٦ .

ص. ب ٥٠٥٧ ـ ١٣ (شوران) بيروت ـ لبنان.
هاتف ٨١٠٠٥٥/٦ ـ تلكس ٢٠٦٣٩ دلتا ـ لبنان.

* تصميم الغلاف: نجاح طاهر.

الإهداء

إلى ليلى: غاليتي.
متى يصمت الرصاص؟
متى يتقدم النطق؟
متى نلتقي؟



مقدمة

شكل موضوع هذا الكتاب هماً عندي يعود تاريخه الواضح إلى العام ١٩٨٢، ويعود تاريخه غير الواضح إلى أبعد من ذلك.

ففي أواخر ربيع عام ١٩٨٢ أقيمت ندوة في بيروت[١]، عالجت موضوع الرواية العربية المعاصرة في إطار البحث في الثقافة الوطنية الديمقراطية. ساهمت في هذه الندوة بمداخله طرحت فيها سؤالاً حول مفهوم الراوي الذي هو أداة وظيفية دالّة.

لكن سؤالي، وكما بدا لي، غرق في الندوة. ربما لأنه كان يقف دون حدود تعيين موضوعه في تفاصيله وأبعاده، وربما لأنه طرح في محيط كلامي كان معنياً، في لحظته الحارة آنذاك، بموقع الثقافي أكثر مما كان معنياً بفنية هذا الموقع. هكذا وجدت نفسي، وقد وقع الاحتلال الاسرائيلي علينا، بعد أيام معدودة من تلك الندوة، أصغي لسؤال آخر، عن راوٍ آخر، يصيبنا بالموت والدمار، ويملأ فضاءنا بلون الدم والجحيم.

تراجع آنذاك سؤالي البرعم. وتراجع معه بحثي عن هذا الراوي

---

(١) أقيمت هذه الندوة قبيل الاجتياح الاسرائيلي بالتعاون بين اتحاد الكتاب اللبنانيين واتحاد الكتاب الفلسطينيين، وكان من المشاركين في الندوة: الروائي غائب طعمة فرمان والروائي غالب هلسا، والناقد فيصل دراج والشاعر عباس بيضون. .

الفني ووظيفته الدّلاليّة، لكنه بقي يجري كالحياة الهادئة في سهل واسع، يحاول أن يرى خيوط الترابط ويشق مساراً، ربما ليس عميقاً، لكنه قادر على أن يجعله لا يأسن، ويخوله التقدم باتجاه المعرفة.

هكذا ولما كانت ندوة الدار البيضاء في المغرب ربيع عام ١٩٨٥[١]، تحفز سؤالي مجدداً، وقمت بالمحاولة، محاولة البحث عن موقع الراوي في نص «أوديب ملكاً».

إختياري لهذا النص اليوناني الأصل، المنقول إلى العربية، يبدو نشازاً في سياق كتابي الذي ركزّ، فيما بعد، على القص العربي، حتى أنه يمكن القول أن كتابي، هو في حقيقته، بحث في السرد الفني العربي المعاصر. لذا، لا بدَّ وأن يسأل القارىء: لم كان هذا الاختيار؟ ولم وضع هذا النص بين هذه النصوص العربية؟

وتراني بصراحة أقول للقارىء بأن مثل هذا السؤال لم يخطر ببالي إلا بعد أن تقدمت في البحث وشارفت على النهاية منه. كأني كنت قبلاً مسوقة بشوق المعرفة، بسؤال يكشف لي هوية الموقع، بغض النظر عن هوية النص اللغوية، فبهوية الموقع كان يبدو لي أن النص ينبني، وبهذه الهوية يتميز طابع البنية ونمطها.

مع هذا الشوق المعرفي لم أكن أفرق بين نص كتب أصلاً بالعربية وآخر نقل إليها. فالثقافي له أحياناً سمة الشمولية، يتجاوز اللغوي في اللفظي، ليلتقي معه في الدلالي.

لكن، إذ ذاك، قد يكون السؤال: لماذا نص «أوديب ملكاً» بالذات وثمة نصوص روائية أخرى كثيرة ومنقولة إلى العربية؟

---

(١) أقام هذه الندوة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب تحت عنوان عريض هو: «الكتابة والتحولات الاجتماعية». وكان محور النقد والابداع واحداً من محاور أخرى.

صحيح لماذا هذا النص، نص «أوديب ملكاً»؟

لن أشير إلى الأسباب العامة، والعارضة، التي يمكن أن تطرح على كل ناقد وكل قارىء مما هو جوابه الصدفة أو الظروف إلخ . . بل أكتفي بالإشارة إلى أن اختياري لنص أوديب كان واعياً ومقصوداً: ذلك أني لئن كنت لم أطرح مسألة اللغة في لفظيتها كعائق لاختياري، فذلك لأني كنت مقدرة لما يتميز به هذا النص من إحكام في البنية يعين تحليلي، ويسهِّل شغلي، وبالتالي، يخولني بلورة سؤالي، خاصة وأن نص الترجمة العربية الذي اعتمدت بدا لي غير مخلٍّ بهذا الإحكام:

فنص أوديب هو نص كلاسيكي، متماسك الصياغة، مبني على احترام قواعد تتعلق بالزمان والمكان، وتفرض، في الوقت نفسه، شوق القراءة ومتعتها. أضف أن هذا النص يبقى، وإن جاء بأسلوب الحوار المسرحي، حكاية لها مقدمة وعقدة وحلّ / خاتمة. لذلك فهو يقدم مادة طيّعة للتحليل الهيكلي، في حين تتكشف صياغته عن صعوبة في إظهار هوية الموقع: إن شخصية أوديب المأزقيّة تخفي هوية موقع الراوي المتحكم بالنص، أي بالقول فيه، حتى ليبدو المنطق، الذي به تترابط الأفعال، في هذه الحكاية، منطقاً ملتبساً، وربما أغرى بنقيض له.

لكن دراستي لنص «أوديب ملكاً» التي تقدمت بها لندوة الدار البيضاء حملتني، بما كشفته لي حول مسألة الموقع، على إعادة النظر فيها، فجاءت، في هذا الكتاب، مغايرة لنصها الأول لجهة التدقيق، والتوسيع والتوضيح والإضافة.

ثم تتابع عملي على عدد من النصوص العربية التي رحت ألمس فيها تنوعاً في مواقع الرواة، وفي أنماط البنى، فارتأيت اختيار ما يقدم منها مروحة، ولو محدودة، لهذا التنويع، علها تصل بنا إلى شيء!

وعليه فقد كان اختياري لهذه النصوص التي قدمت، محكوماً بموقع

الراوي فيها، وبنمط بنيتها، دون أن يعني ذلك إغفالي، وضمن هذا الإختيار، ما تتميز به هذه النصوص، إن من ناحية تقديم تجربة جديدة، وإن من ناحية الإبداعية:

فنحن مع «التيه» لعبد الرحمن منيف، مثلاً، أمام نص إبداعي يشكل فاصلة هامة في سياق سردنا الفني العربي. إنه نقلة نوعية، شكل فني لمنطوق الناس في تعدده واختلافه وفي تفاوته وتناقضه. شكل ينهض من موقع يتسع مدى منظوره، فيطرح سؤاله حول معنى الديمقراطي في الفني الأدبي.

ونحن مع نص الياس خوري أمام تجربة تستأهل الدراسة، لما لها من ارتباط بالمسألة الثقافية، أو بديمقراطية الموقف في اللغة الأدبية، هكذا يصل خوري إلى إقامة بنية اللاموقع مثيراً سؤالاً حول معنى الديمقراطية في العمل الذي يصوغ.

وقد لا أكون بحاجة إلى الإشارة إلى أهمية رواية نجيب محفوظ «ميرامار» التي قدمت للسرد الفني العربي نمطاً من البنية متميزاً في الشغل على ديمقراطية فنيّة لموقع الراوي الذي تعدد وعبّر، بتعدده، عن اختلاف زوايا النظر وعدم كليتها. في حين تبقى «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح نموذجاً رائعاً للحوارية.

لئن كان عملي قد ركز على بلورة مسألة الموقع للراوي، وحاول، في حدود قدرته، إظهار دلالية الشكل بإظهاره العلاقة العضوية بين موقع الراوي ونمط البنية التي بها يقول، فإنه حاول أيضاً قراءة الإيديولوجي بقراءته الفني، وذلك عن طريق البحث في علاقة الراوي بما يروي وبمن يروي، وفي ما يستخدمه الراوي من تقنيات تساعده على تحقيق روايته، أي، على إقامة تركيب لغوي فني.

ليس، استخدام التقني عملاً بريئاً، ومن ثم ليس الفني عملاً أثيرياً، صافياً أو منزهاً، بل هو نشاط بشري، يعبر ويقول، وهو، من حيث هو

كذلك، إيديولوجي للقائل موقع فيه.

وقد يكون بإمكان القارىء أن يقول بعد انتهائه من قراءة هذه الدراسة: إن القول السردي يكتسب فنيته بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لنا منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير.

يبقى لي أن أقول للقارىء في نهاية هذا التقديم، بأني لم أتوقف طويلاً، في كتابي هذا، عند بعض المسائل النظرية التي تناولتها، والتي جاءت فصولها، كما هو ملاحظ، قصيرة وموجزة. وأنا لم أفعل ذلك من قبيل التقليل من أهمية النظري، بل لأني، نقدياً، أفضل أن يوصلني البحث في النصوص، إلى هذا النظري، أي أفضّل أن يخوّلنا البحث في النصوص، استنتاج النظري، أو معرفته. وأنا طبعاً، قمت ببحثي، اعتماداً على منطلقات نظرية، لا يصعب على القارىء المعني بمعرفتها، كشفها في هذه المحاولة التي أقدم. علّه يحاول!

١٧ - ٣ - ٨٦



النقد / القراءة

I

النقد، أساساً، هو قـراءة النصوص. والقـراءة نشاط ذهني يمـارسه القارىء.

تحتاج ممارسة القراءة إلى أدوات كي تصبح فعلاً نشاطاً ومنتجاً.

تكـون القراءة نشـطة ومنتجة حـين يكون بمقـدور القارىء أن يفهم النص ويفسره فيناقشه أو يحاوره: يقبل ما يقوله النص أو يرفضه. يعـرف كيف يصغي إليه فيسأله، ويقرأ أسئلته فيرى إلى احتمال الأجوبة.

القـراءة النشطة تعني أن لا يبقى القـارىء مجرد متلقٍ، تنـطبع عـلى سـطح ذاكرتـه حمولات النص، وتتـركه أسيـراً لهـا، مستسلماً، بـلا قـوة، لسطوتها. . هي التي تصوغ لوعيه جدراناً، فيتكون متنمطاً داخلها.

إن مفهوم القراءة، بمعناها النشط، هو نقد ينتج معرفة بالنص. وإن النقد، بمعناه المنتج، هو قراءة تمكِّن من يمارسها من أن يكون له حضوره الفاعل في النتاج الثقافي في المجتمع، أي من أن يكون معنيّاً بالحياة التي تنمو وتتغيّر حوله، فيساهم هو، ومن موقعه في المجتمع، في تطويرها.

II

لكن، لماذا النقد قراءة؟

نعرف أن النقد يعتمد النص موضوعاً له. فالنقد نصٌّ لكنه يشتغل على نص اخر. والشغل على نص آخر يعني أولاً وقبل كل شيء **قراءة هذا** النص ومعرفته , ليس من نص نقدي بدون نص مقروء.

هذا التأكيد على صفة القراءة للنقد هو، في معناه الفعلي، تأكيد على أهمية النص موضوع النقد، وعلى الربط، ربطاً مباشراً، بين النقد وهذا النص الذي هو موضوعه. فلا نقد بدون نصوص مقروءة. ليس النقد نقداً حين يهمل النص أو النصوص، أو حين يكتفي بنظرة برّانية، لا ترى إلى دواخل النص، أو إليه من حيث هو مادة: النص / الموضوع هو أساسي لفعل النقد لأنه هو المادة. بدون هذه المادة النصيّة، كيف يمكن للناقد أن يكتب نصاً نقدياً؟

بتأكيده على أن يكون له مادة يشتغل عليها، يعبِّر النقد عن تأثره بعلوم عصره، وعن تطلّعه لأن يكون هو أيضاً علماً.

غير أن تطلع النقد لأن يكون علماً، ما زال يعاني من إشكالية هامة. هذه الإشكالية المطروحة بشكل خاص على النقد الأدبي، تطرحها المادة الأدبية نفسها، أي مادة شغله نفسها والتي لا يمكنه أن ينهض، كعلم، بدونها. لأن لا علم يقوم بدون مادة هي موضوع له.

تتحدد هذه الإشكالية في السؤال التالي: هل يمكن للنص الأدبي أن يكون مادة بحث علمي؟

هذا السؤال مطروح انطلاقاً من سؤال آخر: هل تشكل المادة الأدبية/ النص، موضوع بحثٍ خارج القيمة، وهل القيمة تقوم، فقط في النص، أم في علاقة النص بالقارىء؟ وإذا كان القارىء هو طرفٌ متغيِّر، أو طرف يقيم علاقته بالنص من موقع له في المجتمع متغيّر، فكيف يمكن

الشغل على النص/ الموضوع والبحث في قيمته أو إنتاج معرفة بهذه القيمة؟.

III

إن قيمة النص الأدبي (لا نبحث هنا في النصوص الفنية الأخرى غير الأدبية والتي قد ينطبق عليها تساؤلنا هذا)، تقوم في علاقة هذا النص بمراجعه التي يحيل عليها. وهذه العلاقة بين النص وما يحيل عليه تنهض، عند القارىء على مستوى المتخيل، أو الذاكرة، ويظهر معادلها الجمالي بواسطة قارىء يقيم هو بدوره علاقة/ علاقات بين النص وما يحيل عليه (العالم، الحياة في وسعها وتعقدها). على أن العلاقة التي يقيمها القارىء ليست هي تماماً، أو بالضرورة، العلاقة نفسها التي تبني النص من قبل الكاتب.. بهذا يبدو النص الأدبي مادة هاربة من الموضعة التي تخضع لها المادة الفيزيائية مثلاً، وبهذا أيضاً يبدو النص الأدبي نصاً متغير الدلالات أو مولِّدها وفق علاقة النص بموقع القراءة/ القراءات. لئن كانت دلالات النص تولد في العلاقة بين النص كطرف وبين القارىء كطرف آخر، فإن هذه الدلالات تتنوَّع وتختلف بتنوّع موقع القارىء واختلافه، أي بتنوّع واختلاف أحد طرفي هذه العلاقة، الذي هو طرف متغيِّر في الزمان والمكان، وفي الموقع الاجتماعي الذي له في هذا الزمان والمكان.

هكذا يبدو النصّ الأدبي نصاً قائماً في التأويل، إنه مادة ولكنَّ قيمتها تنهض في علاقة، أحدُ طرفيها ليس ثابتاً.

على أن قيام النص في التأويل لا يعني تغيّره أو تبدّله هو، بل يعني تحوّله بالنظر إلى قيمه، ومن حيث هي قيم فنية. في هذا التحول تعيش النصوص تاريخيتها، أي تعبِّر عن اجتماعي ثقافيّ لها، يتحوّل بتحوّل مفاهيم الثقافة وقيمها.

وليس تحوّل مفاهيم الثقافة وقيمها سوى اندراجها في العلاقات

الاجتماعية بين الناس، وفي ما هو رؤاهم وأحلامهم وصراعهم من أجل حياة أفضل، لهم فيها حرية العيش والتعبير وفرحهما.

يدخل النص في القراءة، فيتحرر من صفات تُغلِقه على ذاته، وتحرِّم النقد عليه. يدخل النص في القراءة فيصير مُنْتَجاً تمارس المعرفة نشاطها عليه.

لا نقد بلا قراءة ولا قراءة بلا قارىء، ولا قارىء بلا موقع، ولا موقع إلا في الإجتماعي، أو في العلاقات ذات الهوية الاجتماعية.

من هذا الموقع في الإجتماعي، أو فيه على مستواه الثقافي، تكون القراءة علاقة نقدية بين كلام النص الناطق، وكلام القراءة/ النقد الصامت، أو بين كلام جاء إلى الكتابة، وكلام يساهم فيها: يؤولها، يسائلها، يحاورها فينطق.

لا تكون القراءة نقدية بالتماهي مع النص المقروء، بالغياب فيه.. بل باستنطاقة. على أن استنطاق النصّ له أدواته، أي سبله الخاصة التي هي سبل النظر في نمط حركة العلاقات بين عناصر بنيته، وفي ما تنتجه هذه الحركة، إذ تمارس وظائفها، من دلالات.

VI

تحتاج القراءة/ النقد إلى عدة هي الأدوات، أو الأدوات من حيث هي أحياناً مفاهيم. بهذه الأدوات أو المفاهيم تتمنهج القراءة، فتصير قادرة، بهذه النسبة أو تلك، على رؤية النص في دواخله. تكشف مخبأه وتعرف ما يقول.

الأدوات، أو المفاهيم، ليست هي دائماً ذاتها، بل هي مختلفة، وإن اشتركت في موضوعها، الذي هو هذا النص، أو ذاك. تختلف الأدوات باختلاف مناهج القراءة، بل قل إن اختلاف المناهج هو، في وجه منه،

اختلاف أدواتها ومفاهيمها، أو هو، أحياناً، اختلاف بعضها. على أن مثل هذا الاختلاف لَيس بمعزل عن اختلاف المنطلقات الفكرية التي تعتمدها القراءة للنظر في النص. (المنطلق الإجتماعي مثلاً أو المنطلق النفساني، واللذان قد يستعينان ببعض الأدوات نفسها. إن اختلاف المنطلق يظهر أثره في تفسير الدلالات أي في الاستخدام الغائي للأداة).

لكن القول بالمنهج، أو بقراءة منهجية، لا يعني عملاً آلياً، أو تطبيقاً حرفياً لهذا المفهوم، أو ذاك. بل يعني الاستعانة بمعارف مفهومية تضيء سبل البحث، وتساعده على كشف ما يحمله النص، ما يقوله. فما يقوله النص (من قول بمعنى Discours) خاضع لعملية صياغة، لأسلبة، تخفي محمولها فيصير سراً. هكذا تبدو عملية إظهار الخفي، المضمر في الصياغة وإنطاقه عمليةً تحتاج إلى ما يساعدنا على تحقيقها، إلى أدوات، وإلا أصيبت بالتعثّر والفوضى، وقصرت عن الإقناع.

القراءة المنهجية هي تسلّح بالمعرفة، يستوجبه النص نفسه، من حيث هو نص ينبني بتقنيات، تشكل قواعد وقوانين نهوضة، كما تخوله ممارسة وظائفه، نطقه الفني. لذا تصبح معرفة ما يحكم النص السردي مثلاً، من مفاهيم، أمراً ضرورياً يمنهج القراءة ويمنحها قدرة الكشف عن سري في النص، كامن في منطق تكونه، ومحرك لدينامية هذا التكوّن. بهذا الكشف تنتقل القراءة إلى السؤال. تكشف القراءة المنهجية فتسأل، وتدخل في فعل المخاطبة والنقد.

V

لكن، إذا كان التركيز على النص/ المادة، أو النص/ الموضوع، يوضح في الكلام الموجز الذي حاولنا، لماذا النقد قراءة. فإن هذا لا يعادل تماماً سؤالنا: لماذا القراءة نقد؟

ذلك أنه لئن كان النقد (والمقصود هنا بنوع خاص النقد الأدبي) لا

ينهض إلا بقراءة نصِّه الذي هو موضوع شغله، فإن القراءة يمكن أن تكون نقدية، أو أن تبقى مجرد تلقٍ ساكن. في مثل هذه الحال قد يقتصر النقد على النقاد، ذوي الاختصاص، أو كُتّابه. أو قد يصير النقد حكراً على من هم في موقع السطوة على القارىء، أو قد يحوّل النقد إلى موعظة لا مباشرة، إلى واحدية الموقف وإطلاقيته.

لئن كان هناك نقاد وباحثون متخصصون يكتبون النقد تنظيراً، وحواراً ووجهة نظر، أو رأياً يندرج في نقاش ثقافي، فإن هذا لا يمنع من أن يصبح النقد قراءة، بل على العكس إنه يدعو، وفي خطوة أوسع منه وأشمل، ليصبح النقد مقدرةً يملكها كل قارىء، كما أنه يؤكد، بالعودة إلى النقد والنقاد، على ضرورة أن يكون فعل قراءتهم للنصوص فعلاً نقدياً، وليس مجرد تكرار وتجيير لقيم ابتذلها الزمن.

إن ما نودّ التأكيد عليه، إضافة إلى كون النقد بحثاً وتنظيراً، هو جعل القراءة معرفة. لكن لا معرفة بدون معين يخوّلنا إياها. ولا معرفة بدون سؤال نخاطب به النص فنحاور قولاً بقول.

إن النقد الباحث عن المعرفة هو نقد محتاج إلى منهجية، إلى أدوات مفهومية. إنه قراءة مستضيئة بأدواتها، قادرة على الإنتقال من التلقي إلى المساءلة. من التقليد إلى التملك.

أن تكون القراءة فعلاً نقدياً، يعني أن يكون القارىء، ومن موقع معرفي في المجتمع، قادراً على الرفض والقبول، وعلى أن يكون له حضوره النشط في التعبير الثقافي، فيساهم في إنتاج هذه الثقافة ويدخل في حركة زمنه ممارساً فعل التغيير باتجاه إبداع حياته الأفضل والأجمل.

هكذا يمكن القول بأن إنتاج الثقافة لا يعني كتابة النصوص، تحبيرها، ونقلها، بل يعني قراءتها أي نقدها وإبداعها في زمنها الاجتماعي.

IV

لكن، لماذا التأكيد على أن يكون الإنسان قارئاً مساهماً في انتاج الثقافي في مجتمعه؟ ولماذا إيلاء القراءة/ النقد مثل هذا الاهتمام؟

لعلَّ جواباً موجزاً نجده إذ نلفت النظر إلى تنوع النصوص في زمننا الحاضر، وإلى كون الكثير منها، في تنوعه، غدا مؤسسياً مسخراً.

فالنص لم يعد فقط هذا النص الفني في أشكاله ولغات تعبيره المنوّعة، بل أصبح أيضاً نصاً مبثوثاً، مرسلاً بالصوت والضوء والحركة باتجاه أن يكون له سطوة علينا.

لقد تطورت وسائل البث وتقنيّات إنتاج النصوص. تنوعت الرموز الإشارية،واستخدمت،بطرق جدّ معقدة، ومتطورة، لتركيب نص، فأمكن للّعب التقني وللخدعة النظرية أن يمارسا أثرهما الاقناعي البالغ على من يتعامل، بسهولة، وبلا نقد، مع هذه النصوص. يشاهدها على الشاشة الكبيرة عامة وعلى الشاشة الصغيرة خاصة، يسمعها أشرطة مسجلة، يراها تزين الشوارع والمحلات، ينظر إليها في المصور من المطبوعات إلخ.

إن النصوص تحيط بنا، تتكاثر بأزيائها الباهرة، تحاصرنا، تغوينا، توفر علينا الجهد، جهد الفهم والمعرفة، تبث، توصل لتبقينا مجرد متلقين.

الثقافة، غدت، في جانب منها، منتجة من قبل هذه النصوص، خاضعة لما تخضع له، أي خاضعة لأن تكون ثقافة تلقين، وترويج، وتوظيف. .متحكمة.مؤسسية وصاحبة سطوة، لذا برزت ضرورة القراءة. أو هذا النشاط الشخصي النقدي: امتلاك سبل المعرفة بحقائق الأمور وقدرة مساءلتها.

ليس جائزاً أن يبقى «القارىء» مجرد متلقٍ خاضعٍ لسطوة النص،

عاجزٍ عن كشف وظيفته القابعة في بنيته، مهددٍ بأن يكون مثل إسفنجة تمتص كل ما يصلها، تنتفخ وتستسلم لعصرها أو لعبور الماء فيها.

للنصوص، على تنوعها، واختلاف رموزها الإشارية، محاميلها المختلفة والتي هي أحياناً محاميل ثقافية قيمة، والتي هي أحياناً كثيرة، محاميل تمارس سطوتها. تهمش القارىء وتلغي حضوره في الدورة الثقافية في المجتمع.

ولئن كنا هنا غير معنيين بدراسة هذه الرموز الإشارية[1]، فإن ممارسة النقد على نص، هو في دراستنا اللاحقة، نص سردي، قد تشكل خطوة في الطريق الطويل، طريق تحويل النقد إلى قراءة والقراءة إلى نقد..

---

(١) أنظر بهذا الصدد:

Roland Barthes:

— L'empire des signes. Call. sentiers de la création. 1970.

— système de la mode. 1967.

التعبير ومسألة الموقع

في دراسة لنا سابقة تكلمنا فيها على «القول الشعري»[1] أوضحنا علاقة الشعر باللغة، وكيف أن الشعر، من حيث هو قول، يصير شعرياً بأدوات ومفاهيم خاصة.

إلا أن اعتبارنا القول الشعري قولاً لغوياً لم يكن من منطلق نزعة لغوية تجرد الشعر وتطلقه، إذ تجرد اللغة وتطلقها، فتعزله عن جذوره الاجتماعية وأجوائه النفسية، بل على العكس، كان ذلك من منطلق اظهار الجذر الاجتماعي للقول الشعري، من حيث هو قول لغوي.

لقد أظهرنا هذا الجذر بإظهارنا أن القول هو نشاط تعبيري حيّ، له طابع الحوار ينشأ في العلاقة بين الناس في المجتمع. فالقول نشاط نطقي مشدود إلى حاجات الناس ومصالحهم، إلى رغباتهم وأحلامهم. في تكوّنه يمارس المتكلم فعل تملك اللغة، أي فعل إعادة إنتاجها، وبالتالي نموّها وتحوّلها.

ونحن في هذا السّياق أوضحنا الهويّة الإيديولوجية للقول معتمدين في ذلك نظرية الباحث والمفكر باختين. هذه النظرية بينت - كما سبق وذكرنا - أن اللغة كون إيديولوجي، فضاء من العلامات، فيه وبه يتكوّن التعبير:

(١) أنظر مجلة مواقف العدد ٥٠ ربيع ١٩٨٤. بيروت.

فـالناس الـذين يعيشون في مجتمـع، يمارسـون نشاطهم التعبيـري في هـذا الفضاء الذي تستقل فيه العلامات والذي يشكل، بحكم هذا الاستقلال، مستوى معيناً من مستويات المجتمع، عليه نرى إلى النشاط الثقافي في حقوله المختلفة: كالحقل السياسي، مثلاً، وحقل التشريعات الحقـوقية، أو حقـل المعتقدات إلخ . .

كما أننا أوضحنا كيف أن التعبير الذي يمارسه الناس، كنشاط نطقي، في العلاقات فيما بينهم، هو تخـاطب أو تحاور، وهـذا يعني أن التعبير ليس واحدي المنبت، وإن بدا كذلك أحياناً، حين يأتي الكلام بوحـاً بضمير الـ أنا، أو حين يتوسّل الأديب المونولوج أسلوباً للتعبير.

التعبير ثنائي المنبت، بمعنى أنه من أ إلى ب، وفي الوقت نفسه، من ب إلى أ. كل متكلم هو أيضاً، وفي الوقت نفسه، مستمع. أو، كل مستمع هو أيضاً، وفي الوقت نفسه، متكلم. فالكلام مخاطبة وتوجه، اصغاء لنطق ونطق. إنه علاقة.

إذا كـان التعبير عـلاقة تخـاطبية، أي حـوارية، بـين النـاس الـذين يعيشـون في مجتمع، فهـو، وبحكم كونـه كذلـك، ذو طابـع صراعي، أو تناقضي. هذا الطابع هو نفسه طابع العلاقات الاجتماعية بين الناس. إنه طـابع ممـارساتهم المـاديـة، من حيث هم طبقـات وفئـات في مجتمـع، لهم مصالحهم، وحاجاتهم، كما لهم رغباتهم وأحلامهم المختلفة، غير المتمـاثلة فيما بينها، بل المتفاوتة حيناً والمتناقضة حيناً آخر.

هكذا يتسم القول، ومن حيث هو تعبير لغوي، بطابع الصراع الذي يحكم علاقات الناس المادية، وممارساتهم الاجتماعية.

وهكذا يأتي الكـلام حواراً يـطرح أسئلته، أو يقـدم أجوبتـه الحاملة لأدلتهـا وبراهينهـا، لمنطقهـا، كي تكون مقنعـة في توجههـا لمن تخاطبـه أو تحاوره.

يأتي الكلام، حين يأتي حواراً، مساءلة أو نقداً، يأتي مناقشة، قبولاً

أو رفضاً، فهماً يصوغ كلاماً آخر. وهو بذلك يشير إلى اختلاف المواقع التي منها ينبني وبها يصدر.

يموت النشاط التعبيري، أو يفقد ديناميته حين يفقد النطقُ قلقه، أو مساءلته. حينذاك تغيب المواقع، أو يُغيَّب اختلافها، وتقمع في التوحّد. تتماهى الأصوات في بعضها البعض، في الواحد الكلي، البسيط، المتجوهر بتماثله بذاته. تفنى الأصوات في صوت الخطاب، تتراجع دائرة النطق نحو مركزها، يضيق محيطها، يسقط الكلام، يمحي، لتفقى واحديّة اللغة.

ليس من قبيل الصدفة أن تتسم اللغة بالخواء، أن تتحنّط وتفقد نكهة الحياة في مجتمع خنق التسلّط فيه التعبير، وأفقد الممارسة التعبيرية شرط نشاطها وتحوّلها، أي حياتها. وليس من قبيل الصدفة، بالتالي، أن يشترط ازدهار التعبير حرية «مرهونة» بنظام المؤسسات وسلطتها.

□ □

هذا ما سبق وقلناه في دراستنا التي أشرنا. أوجزناه هنا لتتابع محاولتنا، بالنظر إليه، فنوضح بأن التعبير الذي ينهض في كون العلامات، في هذا الفضاء الإيديولوجي، إنما ينهض من مواقع له: لئن كان التعبير ممارسة إيديولوجية لعلاقات الناس فيما بينهم، فإن هذه العلاقات تنطلق من مواقع للناس في المجتمع. وهي محكومة بهذه المواقع، تقولها باتجاه من تخاطب. هكذا، وحين ينتظم التعبير وينبني إنما ينتظم وينبني وفق منطق خاص هو أثر لموقع ينهض منه، أو لايديولوجي يسمه ويحكمه.

الايديولوجي هو في الرؤية، في الوعي، في الحاجة، في الجمالي، ا الفرح، في الحزن إلخ . . . إنه في اختلاف العلاقة تبعاً لمواقع الناس مرئيهم، ومن هذا الذي يتعاملون معه حساً وإدراكاً وتوهماً وحلماً و- الخ . .

ليس لنا أن نختلف حول ما إذا كان التعبير إيديولوجياً أم لا تعبير هو، بهويته الإجتماعية التاريخية، تعبير ايديولوجي. لأنه،

هذه الهوية، أي بحكم الممارسة والمراكمة والتحويل، مفارق[1] لواقعه المادي، واقع الموجودات المادية[2]. التعبير ممارسة بالعلامات اللغوية. بهذه الممارسة تفارق العلامة، باستمرار، مرجعها. أو قل، إن العلامة تنزع إلى مفارقة مرجعها بالاستعمال. تفارقة إذ تُنسَج في العلاقات المجتمعية، تفارقه وتحيل عليه. هكذا يختلف الكلام عن الكلام ويستمر النقاش والصراع بحثاً عن حقيقة مرجعية هاربة.

في عملية المفارقة والإحالة يولّد الدال مدلوله المختلف، يحقق ذلك بفعل الصياغة، أو بفعل ما نسميه إبداع الأسلوب الخاص.

يمارس التعبير/ الصياغة فعل تملك اللغة، انتاجها وتخصيصها، ينسج الفاعلُ (المتكلم/ الكاتب) القول، يبني تركيبه الخاص ليجعل اللغة قادرة على قول ما يحتاج، أو ما يريد قوله، أو ما يصبو إلى قوله.

هكذا يولّد التعبير/ الصياغة مدلولاته المفتوحة على الزمن.

يصوغ المتكلم تعبيره، أو ينطق ويقول، من منطلق علاقته بموضوع كلامه، أي من منطلق رؤيته، أو حاجته، أو تقديره، لهذا الموضوع. ومن

---

(١) يقول الناقد الفرنسي المعروف رولان بارط بعدم «المطابقة بين مستوى متعدد الأبعاد (الواقع)، ومستوى وحيد البعد (اللغة)». أنظر كتابه «درس السيميولوجيا». ترجمة: ع. بنعبد العالي. دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء. المغرب ١٩٨٦.
غير أن منطلق بارط في فهم عدم المطابقة يختلف عن منطلق باختين، الذي نعتمد، لمفهوم المفارقة. أنظر باختين في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة» الصادر مؤخراً عن الدار نفسها باللغة العربية.

(٢) نميز بين الوجود المادي والوجود الاجتماعي: فالوجود المادي يشير إلى الموجودات الطبيعية والمنتجة. في حين أن الوجود الاجتماعي يشير إلى دخول هذه الموجودات المادية في علاقات، هي من جهة علاقات الناس بها، وهي من جهة ثانية علاقات الناس فيما بينهم، هذه العلاقات متداخلة ومتقاطعة مع العلاقات الأولى (العلاقة بالموجودات). وعليه يمكن القول أن لا وجود لهذه الموجودات المادية في حالة صفاء، لأن لا وجود لها خارج الإجتماعي ـ التاريخي، أي خارج العلاقات والتحوّل، إلا في فكرٍ يجوهرها.

ثمّ فهو، أي المتكلم، «منحاز»، بهذا التعبير، لما يراه أو يحسّه، أو يقدّره. إنه بالتالي، مدافع عن هذا الذي يراه، أو يحسّه، أو يقدّره، وصاحب أثر فيه.

يتوجه المتكلم بتعبيره إلى مخاطب/ سامع. قد يختلف عنه في رؤيته أو إحساسه أو تقديره، أي قد يكون له منطلق آخر يتسق وموقعه الإجتماعي المختلف. فتختلف العلاقة بموضوع الكلام المشترك، أو بهذا المرجعيّ العام للكلام. هكذا يصوغ المخاطب/ السامع تعبيره ويتوجه به إلى المتكلم/ المخاطب وقد أصبح هذا الأخير مخاطباً/ سامعاً.

يختلف التعبير في نطاق علاقة مزدوجة: علاقة المتكلم/ المخاطب بموضوع كلامه من جهة وعلاقته بالمخاطب/ السامع من جهة أخرى. ويغدو التعبير لا مجرد عملية تلفظ، بل عملية **تحويل وامتلاك**[1] للكلام/ اللغة. إنها عملية إنتاج لغة تقول. لذا فهي مختلفة وجديدة ومحوّلة.

لكن إذا كان التعبير هو نشاط نطقي يمارسه الناس على المستوى الإيديولوجي في المجتمع في نطاق العلاقات فيما بينهم، وبالتالي، إذا كان من غير الممكن الإختلاف على ما إذا كان التعبير إيديولوجياً أم لا، لأنه بطبيعته كذلك، فإن الإختلاف قد يظهر، بل هو ظاهر عندنا في مجال الثقافة، حول المواقع التي منها ينهض التعبير.

يخلط الكثيرون بين المستوى الإيديولوجي والموقع فيه، فيقول بعضهم، في معرض كلامه، مثلاً، على أعمال أديب، وعلى الموقع الذي في هذه الأعمال: هذا موقع إيديولوجي، وهذا موقع غير إيديولوجي ثم ينعت الموقع غير الإيديولوجي بالموضوعية مثلاً، أو بغيرها من النعوت بغية إثبات صحتها وعدم صحة غيرها. وقد يقول البعض لدى سماعهم كلاماً: هذا

---

(١) أنظر بهذا الصدد:

Les lectures nouvelles. Linguistique et pratiques textuelles. A. Fossion. J - p. Laurent. Ed. J. Duculot, Paris - Gembloux. 1981.

كلام يصدر عن موقع وذاك كلام لا يصدر عن موقع. ينفي أصحاب هذه الأقوال الموقع لقول، ويثبتونه لآخر، قصد نفي الهوية الإيديولوجية لكلام وإثباتها لآخر، أو قصد نفي هذه الهوية لموقع وإثباتها لآخر.

لكن، إذا كان التعبير، وبحكم طبيعته الاجتماعية، إيديولوجياً، أي إذا كان التعبير لا يطابق الواقع، وينهض على مستوى مفارق للموجود المادي، هو مستوى النظر، أو الوعي، للعلاقة بين المتكلم وموضوع كلامه من جهة، وبينه وبين السامع/ القارىء من جهة ثانية، فإن للموقع الذي منه ينهض التعبير وجود فعلي موضعي، لا يناط أمر إثباته أو نفيه بإرادتنا.

كل تعبير، هو تعبير من موقع، وكل موقع هو موقع إيديولوجي. إنه موقع يقول، والقول علاقة، والعلاقة نظر باتجاه موضوع، وتوجه إلى مخاطب... وفي هذه العلاقة منشأ لإيديولوجي يسم مواقع النظر والتوجّه، يتفاوت بتفاوت هذه المواقع. يختلف ويتناقض باختلاف وتناقض هذه المواقع في العلاقة الاجتماعية فيما بينها.

يظهر اختلاف المواقع في اختلاف أشكال الوعي والتفكير، ويمكن القول أيضاً أن اختلاف أشكال الوعي والتفكير مؤشر على اختلاف المواقع الذي يجد سبيله إلى تنويع لغات القول.

في هذا الصدد قد نسأل: كيف يمكننا أن نرى إلى اختلاف المواقع وتعددها، وكيف يمكن الكلام على المواقع حين لا يكون كلام بلا موقع؟ وهل تغرقنا المواقع، باختلافها المستمر، وربما اللامحدود، في تفتت الكلام فتصل به إلى فوضاه؟.

لا يتحدد الموقع بذاته، لأنه ليس قائماً بذاته، بل هو قائم في علاقة مع موقع آخر، وفي إطار هذه العلاقة يتحدد: يرى الموقع إلى الموقع الآخر، فيرى إلى اختلافه معه، فيولد الصراع الذي هو في وجهه الأهم دينامية الحركة والنمو والتحول.

لكن اختلاف موقع مع موقع آخر، إنما هو اختلاف بالنظر إلى موضوع، ضمن وضعية إجتماعية معينة، في زمن تاريخي معين. لذا فإن اختلاف موقع مع آخر ليس هو فقط اختلافه عنه، بل هو أيضاً اختلافه معه على موضوع يريان إليه. وهذا يعني أن الصراع بين موقعين ليس هو صراع الذوات المجردة، كما أن الاختلاف ليس اختلاف هذا نسبة إلى ذاك، إنما هو صراع في واقع ولواقع يخص الناس ويجدون لهم مواقع فيه.

لا يختلف موقع عن موقع في علاقة نسبية مطلقة. إن الاختلاف النسبي هذا، مرشح لأن يجعل من أحد الموقعين مركزاً به يتحدد الموقع الآخر وبه ينوجد. إن إسقاط مسألة الموضوع، هذا الواقع الذي فيه وبه يكون الاختلاف يصل بأحد الموقعين لأن يكون، في علاقته بالموقع الآخر، ذيلاً أو تابعاً، أي لأن يكون بلا وجود فعلي. أضف أنه قد يصبح موقع ما، بتحدده نسبة إلى موقع مركز، عبارة عن ردة فعل مشروطة لا فقط بخصائص الموقع المركز، بل أيضاً بوجوده. إن مثل هذه العلاقة تخلق وتؤكد طبيعة جوهرية لموقع مركز ينفي بها كل موقع آخر. كما أن مثل هذه العلاقة قد تغري المواقع بالنزوع باتجاه الموقع المركز بغية القيام بعملية الاستبدال.

هكذا، وعلى هذا الأساس من الفهم للعلاقة بين المواقع، يصبح هناك موقع هو ال موقع، وهناك موقع يتحدد به. الأول هو صاحب النطق والتعبير، هو ال قائل، أو هو ال متكلم. صاحب البلاغة، سيدها ومنبرها. والثاني هو مجرد متلقٍ، سامع، ليس له أن يقول أو ينطق ويعبر، بل له أن يصغي ويتعلم. أو قل ليس له أن يقرأ، وينقد، ويمارس فعل التحويل الثقافي، بل له أن يستمر في قبول ال ثقافي القائم والسائد وصاحب السطوة. لا لغة إلا هذه اللغة الواحدة التي لهذا الثقافي القابع على منبرة المعلم، ولا صوت إلا صوته الواعظ صاحب الخطاب الـ حق.

وهكذا، لا جميل ولا نافع ولا ممتع ولا ممكن ولا حقيقي، إلخ، إلا ما هو كذلك في نظر من هو في الـ موقع الذي لا موقع سواه. لذا يطل

الاختلاف والتفاوت، يتراجع التعبير ليصير مكبوتاً، أو ليختزل في الشعار، وفي المقبول من الحكم والتعاليم، أو ليموت في واحدية الموقع.

لا يعود للناس أن يقولوا الأشياء، أشياء عالمهم، كما يشعرون بها، أو كما يحلمون أن تكون من مواقعهم في الواقع المادي الذي يمارسونه عيشاً وحياة في علاقات. يصير «تعبيرهم» مشروطاً، لا بعلاقة بينهم وبين مرئيهم، بل بعلاقة معطلة بينهم وبين الـ موقع الآخر. هكذا تسقط مواقع الناس على تفاوتها، تسقط أسئلتهم المختلفة، ويسقطون من التعبير الذاهب باتجاه موته، بعد أن تخلّى عن هوية منبته، عنينا عن حواريته. وصراعيته في نطاق العلاقات الإجتماعية القائمة.

لكن لئن كان الاختلاف بين موقعين هو اختلافهما بالنظر إلى موضوع، فإن ممارسة هذا الاختلاف تنهض على حدٍّ قيمة له تاريخيته، أي له حركته التي هي حركة نمو وتقدم. تختلف المواقع فتتصارع لكن على حد قيمة هو في نهاية التحليل توجه نحو ما هو حياة الناس وحريتهم وفرحهم ضمن وضعية اجتماعية.

إن اختلاف المواقع هو تفاوتها وصراعها، أي هو حركة نقلتها النوعية في التقدم. في هذا الاطار، وفي ضوء حدّ القيمة هذا، أو في ضوء مفهومه، تتحدد المواقع في علاقتها ببعضها البعض.

ليس من شأننا التوسع في هذه المسألة التي تجد مجالها الخاص في بحث مسألة التناقض[1]، وفي تحديد قطبي هذا التناقض في المجتمع، ومن ثم تحديد الحدّ المفهومي للصراع بين هذين القطبين في علاقات تاريخية إجتماعية معينة. ذلك أن ما يهمنا هنا ليس البحث في مواقع النظر، أو في المواقع الإيديولوجية، ولا مسألة العلاقة بين هذه المواقع، ولا عملية إنتاج

---

(١) أنظر مهدي عامل: «مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني. القسم الأول: في التناقض». دار الفارابي - بيروت.

المعرفي للحدِّ المفهومي[1] الذي في ضوئه يمكن تحديد هذه المواقع وعلاقتها التقويمية بموضوعها. ومن ثم معرفة فاعليتها في تطوير الواقع الاجتماعي. ليس هذا شأننا، فبحثنا ليس بحثاً في الاجتماعي أو الاقتصادي ـ السياسي، بل هو بحث في التعبير والقول ومن ثم في القول الأدبي. فالقول سواءً كان مجرد تعبير، أم صار قولاً أدبياً، هو علاقة تمارس بين الناس في المجتمع. ثم ما الذي يمنع التعبير من أن يكون قولاً نصيّاً؟ وهل الأدب هو فقط هذه الآثار المتعارف عليها، هل هو فقط ما عرَّفته البلاغة؟

يتكون العمل الأدبي خاصاً ومستقلاً، ونحن إذ نتناوله، فيما سيلي من هذه الدراسة، على أساس من هذه الاستقلالية لا نريد أن ننزلق إلى عزله، كما لا نريد أن نتراجع به إلى حدود ما يسمى بمضمونه.

يستقل العمل الأدبي بتميزه عما يستقل عنه، ومع هذا التميز يصبح صعباً، وصعباً جداً، أن نرى إلى هذا الجذر الاجتماعي في حضوره المختلف، أي أن نرى إلى الهوية الاجتماعية في تميزها الأدبي. وعليه، فنحن سنحاول أن نرى إلى هذا الاجتماعي في القول، في التعبير، الذي يجد منبته في الممارسة النطقية للناس.

يشكل التعبير، من حيث هو ممارسة نطقية اجتماعية، مرجعاً حيّاً للعمل الأدبي. فالعمل الأدبي هو عمل مادته اللغة، أو قل إن الصياغة الأدبية هي صياغة ترتبط بالناس، أي بممارساتهم النشطة الفعلية والمادية. على أساس من هذا المرجع يمكن للقول الأدبي أن يكون قولاً للحياة،

---

(١) إن استعمال مصطلح الحدّ المفهومي في كلامنا على القيمة وعلى الصراع، يعني أن القيمة ليست ثابتة، وأن الصراع ليس واحداً، لأنهما اجتماعيان تاريخيان، أي متحولان ومتغيران في حركة نمو وتطور، وفي إطار تشكل اجتماعي لسياق حركة النمو والتطور هذه. لذا يكون على الفكر إنتاج الحدّ المفهومي للصراع الذي في ضوئه يبرز حدّ القيمة.
على أن الحدّ المفهومي هو حدّ نظري مندرج في نظام معرفي نقدي، أي صراعي مراكم ومتحول، على مستواه. بدون هذه النقدية، بدون هذا التحول تجمد المعرفة، تتراجع إلى حدود «المذهب» الذي يمارس فعل الإعاقة.

وإلا، سقط في الخواء والتحنط، وفي نوع من الثرثرة اللغوية الجوفاء.

في علاقة مع هذا المرجع الحي، مع هذا المنبت المستمر في حركته وتحوله، تنهض الصياغة الأدبية إلى مستواها الخاص، المستقل والمتميز، والمتشكل في أنماط من البنى اللغوية التي تقول، والتي لها أدواتها وتقنياتها ومفاهيمها المتطورة والمتغيرة أيضاً.

وعليه، فالقول سواء كان قولاً لليومي، أو قولاً مصاغاً في بنية أدبية، هو أساساً ممارسة تعبيرية، أو هو علاقة ممارسة بين الناس في تفاوت وفي صراع وتناقض، ممارسة على حدّ، إنها تعبير ينطق، يقول الوعي والتصور، يقول لفظاً ويقول صمتاً، ويقول فعلاً وتحويلاً إلخ.

يمارس الناس نشاطهم التعبيري من مواقع مختلفة، وإن التقى بعضهم في بعضٍ منها فكانوا أحياناً أصواتاً من موقع واحد.

العمل الأدبي الذي يقول ينهض من موقع نرى إليه في أثره، أي في نمط البنية، في الشكل، في أثره على مسار انتظام التركيب التعبيري، على توالي الجمل، على منطق تمفصل البنيان اللغوي، على أصوات الشخصيات، في القول الذي يقص، وعلى حركة الزمن فيه.

ينفتح الموقع على القول من إيديولوجي إجتماعي، ونحن حين نكشف بقراءتنا للنص، عن هذا الموقع، إنما نكشف عن هوية الإيديولوجي المتحكم ببنية النص وبمنطق نهوضه.

ليس الموقع عنصراً مستقلاً في العمل الأدبي، بل هو بوصلته إذا صح التشبيه، ولذا فهو مرئي في أثره، ومقروء فيه. ونحن فيه كأثر نرى الأدبي، أو الفني، من حيث هو قول قائم على المستوى الإيديولوجي في المجتمع، لا في علاقة توازى مع مستويات أخرى، بل على حدٍّ صراعي يخترق هذه المستويات ويقيم الفاعلية فيما بينها.

لا نرى الحضور الاجتماعي في الأدبي من حيث هو مضمون أو إيديولوجيا بمعنى العقيدة أو المذهب، بل نرى إلى هذا الإجتماعي في شكل أدبي يقوله. وكل قول هو إيديولوجي، يحدد الموقع هويته.

على أن هذا لا يمنعنا من أن نلاحظ حقيقة تخص العمل الفني بشكل عام. فالموقع الذي منه ينهض التعبير هو موقع يبقى في العمل الفني خفياً، أو هو موقع يحاول الخفاء.

ذلك أن هذا الموقع القائم على المستوى الإيديولوجي في المجتمع، إنما هو قائم على هذا المستوى في حقل ثقافي، وهذا ما يشير إلى مجموعة من العوامل التي تحيط بهذا الموقع، أو التي بها يتحرك باتجاه التعبير والقول. فالحقل الثقافي، ومن حيث هو في وجه منه حقل أدبي، هو حقل واسع وتاريخي، تخترق أيضاً بالصراعي. إنه حقل من النصوص المتميزة والمستقلة، وغير المتماثلة، ولا الملتقية في مواقع قولها. لذا فهي، على استقلاليتها، تتكون في أنماط من التعبير، وتتمايز بها وفيها. وهذا يعني أن الموقع الذي به ينهض القول الأدبي هو موقع يتعامل مع ثقافي خاص، وينهض مشروطاً بهذا الثقافي الخاص.

يتعامل الموقع مع عناصر قوله الأدبي، وهو إذ ينفتح لا ينفتح باتجاه ذاته، بل باتجاه ما ينهض به.

ينفتح باتجاه التعبير الحي، الوحشي، الخام، وينفتح باتجاه الثقافي.

في اقتصاره على الأول، الوحشي، يتعرض للسقوط في اليومي المبتذل، في العابر.

وفي اقتصاره على الثاني، يتعرض للخواء أو للبلاغي الخاوي.

كما أنه بانكفائه على ذاته يتعرض لأن يكون مجرد خطبة تدافع عن موقع، أو يتعرّض الأدبي للتراجع إلى حدود الإيديولوجي

ليس العمل الأدبي هو مجرد موقع ولا هو مجرد قول لموقع، بل إن العمل الأدبي، إذ ينهض من موقع، هو بنية عالم لا يمكنه أن ينمو إلا بصراعي فيه هو ديناميته، وهو انفتاحه على تعدد الأصوات وتناقض المواقع أو تفاوتها.

إن انفتاح الموقع في العمل الأدبي باتجاه عالم من الناس، عالم إجتماعي حي، يحملنا على أن نرى إلى هذا الإنفتاح، لا فقط، على مسافة علاقته القول بالموقع الذي منه ينهض، وبالتالي، على اختصار العمل في إيديولوجي فيه، بل يحملنا على أن نرى إلى هذا الانفتاح على مسافة علاقة الموقع بالعالم الذي يقول.

إن انفتاح الموقع يعني عدم تأطره بذاته ويعني امتداد النظر إلى أبعد من حدود الموقع، ذلك أن النص الأدبي معني بالنظر إلى العالم، إلى الأشخاص فيه في اختلافهم وتنوع أصواتهم، وتفاوتها على حدٍّ، هو حدّ الصراع والحوار في الاجتماعي.

حين يتعامل قول النص مع الأشخاص ومع عالم الحياة، إنما يحملنا على أن نرى إلى الموقع فيه على أساس من قدرته على الإنفتاح، أي على أساس من قدرته على نهوضه الأدبي، أو الفني، الخاص، أو على أساس من قدرته على ممارسة التعبير أدبياً. إذ ذاك تكشف الممارسة في أدبيتها مدى اتساع المنظور الفضائي المتخيل، فلا يتقوقع القول في الموقع ليكون صوت الفرد المحدود به.

لا يروى الأديب عن موقع له، وإن كان يرى إلى العالم من هذا الموقع، بل يروي عن الناس في المجتمع، عن الأشخاص الذين لهم مواقعهم المختلفة وأصواتهم المتنوعة وعلاقاتهم المتصارعة، لذا لا يمكن للقول الأدبي، وخاصة الروائي ،أن يتأطر في الموقع الذي منه يرى، وإلا غدا كتلة وعظية. هكذا يخون صدق التجربة، كما يقال، موقفاً يريده الكاتب تعبيراً عن موقعه.

مع صدق التجربة والقول يقول الأديب، أحياناً، ما ليس يريد الكاتب قوله.

يخون التعامل الفني مع العالم موقعاً كان يقصده الكاتب.. يغير اتساع زاوية النظر موقعاً كان الأديب يريد النهوض منه. وقد يجد الكاتب نفسه يقول، حين يرى من موقع شخصية ما من عالم شخصياته، نقيض ما كان يودّ قوله.

ينفتح الموقع في النص الأدبي، خاصة القصصي، على مواقع الشخصيات المختلفة، فيكون عليه، إذ ذاك، أن يتقن ممارسة اللعب الفني وإبداع أدواته.

ولا بد لنا، في هذه المناسبة، من أن نشير إلى أن البعض يسمي الموقع في النص الأدبي زاوية رؤية، ونحن، بالرغم من تقديرنا لأهمية هذا المصطلح، نفضل استعمال مصطلح الموقع. التفضيل هذا ليس شكلياً، ولا هو مجرد استحسان أو استنساب، بل هو مرتبط بنظرة فكرية للنص الأدبي، أو بمنطلق نظري للمستوى الأدبي في المجتمع. أو مرتبط بهذا الذي حاولنا إيضاحه بإيجاز، لمفهوم الموقع.

إن مصطلح الموقع هو أكثر إحالة على هذه الهوية الإيديولوجية التي له. وهو، بذلك، يخولنا أن نرى إلى منطق ترابط الأفعال في النص القصصي، لا كترابط آلي، بل كترابط محكوم بهذه الهوية الايديولوجية. هكذا يعيد إلينا الكلام على موقع في النص، إمكانية استعادة النص من عزلته الأدبية لنرى إليه، كما هو في واقعه المادي، كتابة يمارسها مؤلف له وجوده في المجتمع.

ونحن إذا كنا نرى إلى النص الأدبي على أنه تعبير، فإن كلامنا على الموقع يطرح علينا سؤال البحث عن هذا الموقع الذي منه ينهض نص أدبي معين فيكون به، كما ذكرنا، انتظام لغته، ويكون به تكوّن فضائه أو عالمه..

وهـو ما سنحـاوله في فصـول لاحقة من هـذا الكتاب، وذلـك بـالشغـل، مباشرة، على بعض النصوص القصصية والروائية.

ولو أردنا، في ختام هذا الفصل، أن نمهدّ قليلاً لسؤالنا عن الموقع في النص الأدبي، لقلنا موجزين ما سبق، على إيجازه، إن المـوقع هـو ديناميـة **تكوّن النص الباحث عن شكله الفني الخاص.**

وكما سبق وذكرنا: أن القول بموقع لا يعني، ولا يمكنه أن يعني، تأطر النص بهذا الموقع، لأن الأدبي، إذ ذاك، يتراجع، يضـمحل ويموت.

هل يمكن الاستنتاج بأن الفني هو، بالضرورة، ديمقراطي؟

ربما!

لكن، لنتابع البحث.

الكتابة والتحولات الاجتماعية

صيغة الموضوع

□ ما الذي نريد أن نوضحه في كلام يتخذ موضوعاً له: «الكتابة والتحولات الاجتماعية، وهل تشكل هذه العبارة موضوعاً؟ إذ ذاك كيف يتحدد هذا الموضوع، وما هو سؤاله؟

والواقع فإن هذه العبارة المطروحة على أنها موضوع، تبدو للناظر فيها عنواناً عريضاً لا يحدد سؤاله، بل يكتفي بوضع الكتابة مع التحولات الاجتماعية، يعطف بينهما مشيراً، بهذا العطف، إلى مجرد وجود علاقة. في هذه العلاقة تبدو الكتابة طرفاً، كأنه كلي، وتبدو التحولات الاجتماعية طرفاً آخر كأنه أيضاً كلي.

وفي هذا الذي يبدو تبرز مجموعة أسئلة، لا نتوجه بها إلى الصياغة كشأن شكلي. بل من حيث أن الصياغة هي قول دال على نظرة فكرية للموضوع الذي يصوغ، فيقول.

ولا يثنينا عن طرح هذه الأسئلة كون موضوع «الكتابة والتحولات الاجتماعية» جاء، في هذه الندوة*، تحت عنوان أعم وأشمل هو «جدلية

(*) قدمت هذه الدراسة في ندوة «النقد والابداع» - الدار البيضاء - آذار ١٩٨٥.

الابـداع والواقـع»، أي تحت عنوان يصف العـلاقة بـين الطرفـين فيهـا، بـ الجدلية، أو كون موضوع «الكتابـة والتحولات الاجتمـاعية»، وعنـوانه الأعم والأشمل: «جدلية الابداع والواقع»، يضمران نظرة تـوحي بطابـع الجدة والاختلاف، أي توحي بأن العلاقة ليست، وكـما اعتدنـا أن نقول، بـين «الأدب والواقـع، أي بين مـا له طـابع المنجـز والعام، بـل هي بـين «الإبـداع / الكتابـة» و «التحـولات الاجتمـاعية»، أي بـين ما لـه طـابـع الفاعلية، الخلق والولادة، وبالتالي الاستمرار والتحوّل.

إذاً، ثمة جديد في صياغة الموضوع. جديد يستبدل طرفي العلاقة بما يوحي باختلاف الدلالة، فيصف هذه العلاقة بالجدلية.

لكن هذا الذي نلاحظ، هذا الجديد المضمر في صياغة الموضوع، لن يثنينا عن طرح أسئلتنا، بل لعله هو الذي أثارها، أو زاد من ضرورتها وربما أضاف إليها أسئلة أخرى.

ونحن بدءاً نوضح: أن هذه الأسئلة التي تبرز أمامنـا لا تتعلق بمبدأ وجود الكتابة في علاقة مع طرف آخر (لا نحدده، فربمـا تكون الكتـابة في علاقة مع موجود طبيعي، أو مُنتج. وربما تكون في علاقة مع كتابة أخرى. وربما تكون، ومن حيث هي عـلاقة، مـع علاقـة أخرى. . فهـذا الطرف الآخر لا يعنينا الآن). نحن لا نجـادل في هذا الشـأن المبدئي، لا نـطرح سؤالنا أو اسئلتنا حول ما إذا كانت الكتابة قائمة في علاقة أم قائمـة خارج العلاقة/ العلاقات، أي في عـزلة. بـل نطرح أسئلتنـا حول وضعية لهذه العـلاقة. وضعيـة تجعل من الكتـابة طـرفاً في عـلاقة طـرفهـا الآخـر هـو «التحولات الاجتماعية». مثل هذا الوضعية تحدد مفهوماً للعـلاقة يكشف عن معنى الجدلية الموصوفة بها. إذ ذاك لا يعود مهماً أن نصف هذه العلاقة بـالجدليـة أو بغيرهـا من الصفات، لأن كلمـة جدليـة تصبح مجـرد لفظة مضافة، لفظة برانية لا تغير شيئاً من طبيعة هـذه الجدليـة أو من مفهومهـا الذي تحدّده، كما أشرنا، وضعية العلاقة.

وعليه نسأل:

هـل الكتـابـة طـرف في عـلاقـة طـرفهـا الآخـر هـو «التحـولات الاجتمـاعية»؟ ذلـك أنه إذا كـانت الكتابـة طرفـاً في علاقـة طرفهـا الآخر التحولات الاجتماعية، فإنما يعني هذا أحد أمرين:

- إما أن يكون لكل طرف فضاؤه الناقص والمؤقت.
- وإما أن يكون لكل طرف فضاؤه المكتمل والنهائي.

وفي كلا الحالين نجد أنفسنا أمام السؤال المستحيل، أو، أمام السؤال العبثي: كيف؟

ففي الحالة الأولى، في حالة وجود فضاء ناقص ومؤقت لكل طرف، فإن قيام علاقة بين الطرفين يعني قيام فضـاء آخر مشتـرك فيه تمـارس هذه العلاقة حركتها، أو، فيه يمارس هذان الفضاءان العلاقة فيما بينهما. وهـذا بدوره يحملنا على أن نسأل:

أين ينهض هذا الفضاء المشترك، وكيف نرى إليه، وكيف يمكن لهذا الاجتمـاعي[1]، أو لهذه التحـولات التي لها صفـة الاجتماعي أن تمـارس حركتها في فضاء يتجاوزها، أو يشملها، لتكون فيه في علاقة مع الكتابة، أو مع الابداع، أو مع الأدب الخ؟

أو لنسأل: هل يمكن للكتـابة أن تتحـرك في فضاء ينهض (ولنصفـه بالاستقلال والتميز) خارج التحولات الاجتماعية؟ أي نرى إلى هذا الفضاء للكتابة خارج التحولات الاجتماعية؟

وفي الحالة الثانية. في حال وجود فضاء مكتمل ونهائي لكل طرف،

(١) نستعمل كلمة اجتماعي لنذل على ما يتحول لأن التحول هو تحول لموجود، وإذا كان التحو حركة فإنه بهذا المعنى حركة ما يتحول، أو حركة العلاقات بين ما يتحول. نقول هذا بمع عن طابع حركة التحول.

فإن هذا يعني انتفاء العلاقة بين الكتابة والتحولات الاجتماعية، أو، وبتعبير أدق، تصبح العلاقة بينهما علاقة قطع، وبالتالي، لا يمكن لهذه العلاقة أن تكون علاقة جدلية. فطابع العلاقة صار القطع وليس الجدل.

لنقبل، فرضاً، بالحالة الثانية، إذ ذاك، نجد أنفسنا نسأل: أين تتحرك الكتابة في فضائها النهائي، وأين ينهض فضاؤها هذا في حال وجوده، وهل يمكنه أن ينهض خارج التحولات الاجتماعية؟ وكيف؟

يمكن لمجموعة الأسئلة هذه أن تصل بنا إلى استنتاجين أوليين:

- الاستنتاج الأول يحملنا على الاعتقاد باستحالة النظر إلى الكتابة، بل وحتى إلى أي نشاط آخر، خارج التحوّلات الاجتماعية.

- الاستنتاج الثاني يقوم على الاستنتاج الأول فيحملنا بدوره على القول أنه لا يمكن للكتابة أن تكون طرفاً، كلياً أو غير كلي، في علاقة طرفها الآخر التحوّلات الاجتماعية. لا يمكننا أن نضع الكتابة/ الإبداع، ومن حيث هو نشاط منتج، طرفاً في علاقة طرفها الآخر هو الواقع، سواء أوصفنا هذه العلاقة بصفة الجدلية أو بغير ذلك من الصفات، وسواء أقلنا بنقصان في الطرف أم قلنا باكتماله، بكونه مؤقتاً أم نهائياً، مستقلاً نسبياً أم معزولاً تماماً.

وبشكل أكثر دقة ووضوحاً نقول: لا يمكننا أن نضع التحولات الاجتماعية طرفاً في علاقة مع طرف آخر يقابله، سواء أكان هذا الطرف هو الكتابة أم كان الإبداع، أم كان الأدب، أي سواء أكان لهذا الطرف صفة المنجز أم كان له صفة الفاعلية. ليست التحولات الاجتماعية طرفاً في علاقة.

ونحن إذ نقول هذا نلاحظ أن وضع الكتابة في طرف يقابله طرف آخر هو التحولات الاجتماعية، هو وضع له منزلقاته الكاشفة عن نزعتين فكريتين رئيسيتين: الأولى هي نزعة غيبية. والثانية هي نزعة مادية

ميكانيكية لا ينقذها من ميكانيكيتها وصف العلاقة، أحياناً، بالجدلية.

منزلق الاستبدال والنزعة الغيبية

من هذه المنزلقات نشير إلى منزلق **الإستبدال**. ذلك أن مجرد وضع التحولات الاجتماعية، أو الواقع، أو المجتمع، طرفاً يقابل الكتابة، أو الأدب... معناه ايجاد وضعية تخول استبدال الاجتماعي، ومن حيث هو هكذا طرف، بطرف آخر يحل محله ويعادله، ومعه تصبح الكتابة في علاقة وبه يرى إلى الأدب، وقد يصبح مصدره الذي به نفسره ونحدده. فقد نستبدل بالاجتماعي طرفاً آخر هو حيناً السري أو السحري، وهو حيناً آخر المجهول، أو النبوي والسماوي. أي قد نستبدل بالاجتماعي ما هو، وفي الحالات جميعها، هذا الذي لا تصله المعرفة. إنه الغيبي الذي قد نقبل به جواباً إذ نطرح سؤالنا عن الكتابة، عن فهم لها ومعرفة بها. وقد نترك البحث مكتفين بالغيبي جواباً، وقد نذهب أبعد من ذلك فنترك سؤالنا عن المعرفة ظناً منا أن الغيبي هذا يعادلها. إنه حدودها ومطلقها: نبحث عن المعرفة فنجدها في السري، نتوهمها فيه فنهملها إذ ينغلق علينا سرها. هكذا فنحن لا نكتفي، في حال كهذه، باستبدال الغيبي بالمحسوس، بل نقبل أو نُدعى لنقبل السريّ، نقبله جواباً يعيق المعرفة العلمية الباحثة عن كشف حركة العلاقات بين المحسوسات والمدركات، لنمسك بأسرار نموها وتطورها، لنرى إلى هذه الأسرار في آثارها المقروءة فلا تبقى الأسرار أسراراً يتوكأها الغموض وينام الجهل في أحضانها.

في ضوء هذا المنزلق الاستبدالي قد يكون بإمكاننا أن نقرأ بعض المصطلحات، أو بعض المفردات التي اكتسبت مع الاستعمال دلالة مفهومية، والتي منها على سبيل المثال لا الحصر: الفردي في وضعه مقابل الاجتماعي. الذاتي في وضعه مقابل الموضوعي. النفسي في وضعه مقابل المادي أو الواقعي الخ... كأن الفردي في وضعه هذا ينهض خارج الاجتماعي، أو كأنه حين يقابله يعادله، كأنه ليس فيه، أو كأن الذاتي أ

النفسي هو خارج الوجود المادي، وكأنه في وضعه هـذا هو العلوي يمـارس فعله خـارج مـا هـو اجتمـاعي، أو خـارج العـلاقـات بـين كـل مـا هــو اجتماعي. . أو، كأن الفردي في ممارسته نشاط الكتابة إنمـا يمارس نشـاطه هذا في فضاء لا مرجع له فيه، فيصبو إلى مجهول، ربما هو مثاله الذي ينزع إلى التماهي فيه.

يبـدو الاستبدال في هـذا كله متكأً «مفهـومياً» يضمـر نزعـة غيبيـة، انطلاقاً منها وبواسطة عملية الاستبدال هذه، ينزلق البعض إلى عزل الكتابة ونفي كـونها منتجاً اجتمـاعياً. تعبيـراً ينبت في العـلاقـات بـين النـاس في المجتمع. ينزلق هذا البعض باتجاه اعتبار الكتـابة وجـوداً تام الاستقـلال، نهائيه، أو وجوداً مكتملاً بذاته. وهم، بذلك، يحدّدون علاقة الكتابة بما هو اجتماعي، أو بما هو غير الكتابة، كعلاقة قطع، سواء أجهروا بذلك أم بقي ذلك ضمنياً ينتظر كشفاً لـه، وسواء أأدرك هـذا البعض ذلك أم لم يـدركه وبقي يقول بعلاقةٍ ما بين الكتابة والمجتمع.

هكذا، وفي ضوء هذا المنزلق وما يضمره من نزعة غيبية، تبدو الكتابة فضاء نهائياً، وهي في فضائها النهائي هذا، وفي اكتمـالها بـه، جوهـر قائم بـذاته. جـوهر يفسـره السري، أو المجهـول، أو النبوة. جـوهر لا تـطوله المعـرفة. فـالمعرفـة هنا هي هـذا التجوهـر نفسه. إنهما يتعـادلان ويتماهى واحدهما في الآخر. والكتابة في كل هذا هي كتابة تتأبد محتفظة بسـطوتها. إنها كتـابة تـرفض القراءة بمعنـاها النقـدي، وتنزع لأن تمـاهي قراءتهـا بها لتكون هي فقط القراءة، أي لتكون القراءة هي فقط تكرارها.

منزلق التطابق والنزعة المادية الميكانيكية

لئن كـان المنزلق الأول المتكىء عـلى الاستبدال يتكشف عن نـزعـة فكرية غيبية فإن هذا المنزلق يتكىء على التطابق مضمراً نزعة فكرية ماديـة ميكانيكية.

ويبدو هذا المنزلق، وفي وجه من وجوهه الأهم، ردة فعل على النزعة الفكرية الغيبية من حيث هي نزعة تصل بأصحابها إلى عزل الكتابة/ الأدب عن الواقع. بهذا يناقض أصحاب هذا المنزلق القطع والعزل، ويجهدون في إثبات وجود علاقة بين الأدب والواقع. لكن الأدب، في هذه العلاقة، طرف، والواقع طرف آخر، وقيام العلاقة، في نظر أصحاب هذا المنزلق، هو في إثبات وجودها وليس في تحديد طبيعتها[1]. هكذا وبدل البحث في هذه الطبيعة، حاولوا إثبات المبدأ، وبقي الأدب في نظرتهم هذه طرفاً يقابل الواقع.

وعليه فلئن كان منزلق الاستبدال يميل بالعلاقة لأن تكون علاقة قطع بين الطرفين في تقابلهما، فإن المنزلق الثاني يميل إلى شدِّ الطرفين المتقابلين أحدهما إلى الآخر، وأحياناً، حتى التطابق. وهو بهذا الميل يرى أن الأدب هو انعكاس للواقع، أو هو صورة له تعكسه.

وقد يذهب بعض أصحاب هذا المنزلق إلى أبعد من ذلك، فيعادل ما هو أدبي بما هو واقعي. يعادل الأدبي بمضمونه. يعادله بالايديولوجي فيه، فلا يقرأ سوى المضمون إذ يقرأ الأدب. يرى في الشكل وعاء أو لباساً يتبدل ليبقى المضمون، الأصل. المضمون هذا يتجوهر ويميل إلى ثبات له. وقد توصف علاقة الشكل بالمضمون بما يدفع عن المضمون ميلاً إلى جوهرته، أو بما يدفع عن الشكل صفة الوعائية أو صفة القالبية، فتوصف إذ ذاك علاقة الشكل بالمضمون بأنها علاقة عضوية، وقد يقال بأن الشكل متغير بتغير مضمونه. . . ويبقى القول في هذا هو القول بالمضمون أولاً وبالشكل تابع له. ويبقى أن هذه المقولات تستند، على اختلاف وجوه تعبيرها، إلى كون الأدب طرفاً، وإلى كون الواقع طرفاً آخر. طرفان بينهما علاقة.

* * *

---

(١) أنظر يمنى العيد في كتاب «في معرفة النص» دار الآفاق الجديدة ط. أولى بيروت ١٩٨٣. الفصل الذي بعنوان: «الواقعية ـ سؤال في معرفة النص».

نخلص من هذه الاشارات السريعة إلى القول بأنه ليس كافياً، وإن كان مهماً، أن نستبدل بكلمة الأدب كلمة الكتابة أو الابداع من جهة، وبكلمة الواقع تعبير التحولات الاجتماعية من جهة ثانية، ليس كافياً أن نفعل ذلك كي ننقذ فكرنا من إمكانية الوقوع في النظر إلى مثل هذه العلاقة كعلاقة بين طرفين. إن مجرد وضع الكتابة مقابل التحولات الاجتماعية هو أمر يومىء إلى طابع ثنائي لهذه العلاقة، كما يشير إلى حركة لها بين طرفي العلاقة طابع خطي: من و إلى وفي الاتجاهين. الثنائية هذه هي ثنائية الطرفين المتقابلين. ثنائية الكتابة والمجتمع. الأدب والواقع. الروح والجسد. الشكل والمضمون. الوعاء وما هو مركوز فيه. الأنا والآخر. الذات والموضوع. الداخل والخارج إلخ. . . إنها ثنائية الواقع/ الأساس وصورته. أو، ثنائية المثال/ الجوهر وصورته. لا فرق بين النزعة الغيبية والنزعة المادية الميكانيكية سوى الفرق بين أطراف العلاقة وليس بين طبيعة وأخرى لهذه العلاقة.

أعتقد أنه لا يمكننا أن نقرأ بفكر مادي العلاقة/ العلاقات في حركة خطية بين الثنائيات. ثنائية الطرفين، فتقطع الحركة هذه بين طرفيها حيناً، وتطابق بينهما حيناً آخر لتبقى في كلا الحالين محتفظة بطبيعتها:

ـ تقطع بين الطرفين «وتنمو» حركة الطرف الواحد باتجاه ضدي لحركة الطرف الآخر. في هذه الحركة الضدية تتحدد العلاقة بطابعها القطعي. إنها علاقة قطع بها يصير كل طرف قطباً قائماً بذاته، وتصير العلاقة بين الطرفين علاقة بين قطبين متقابلين.

في نظرة كهذه تصير الكتابة قطباً، تقبع مرمية في عزلتها، متأطرة في وحدانيتها وفي مطلقها. تتغرب، تتجوهر، وتستدير حركة نشاطها على ذاتها، تنغلق في سري لها. إنها مرة أخرى هذا الذي لا تطوله المعرفة. إنها المنجز، القدسي والديني[1].

---

(١) نقترح تسمية هذه النظرة، بالنظرة البنيوية الدينية.

- وتطابق بين الطرفين «فتنمو» حركة الطرف الواحد باتجاه الطرف الآخر، أي تنمو حركة الكتابة باتجاه مصدرها الذي تصبو لأن تعادله، أو لأن تصيره. وقد يكون هذا المصدر الأساس هو الواقع، أو هو المجتمع، أو غير ذلك مما يعبر عن مفهوم كلي للمجتمع، ويضع الكتابة في علاقة برانية معه. وقد يكون هذا المصدر المرجع هو المثال العلوي، هو السر، النبوي، أو غير ذلك مما يعبر أيضاً عن مفهوم كلي لمرجع تُفسَّر به الكتابة. ذلك أنه وفي كلا الحالين تبقى الكتابة طرفاً له مفهوم الصورة، أو الشيء الذي لا وجود فعلياً له. إن الكتابة في هكذا منظور هي كالمرآة التي تعكس، وكالبلور الذي يخترقه النظر إلى أصل يريه. لذا «تنمو» الكتابة باتجاه ما تعكس، باتجاه ما تريه، أي باتجاه أصلها أو مثالها. «تنمو» باتجاه التماهي في ما كانته، وفي ما عليها أن تعود إليه فتكونه مجدداً. «تنمو» باتجاه ما الواحد الذي قد يكون المضمون الكلي من حيث هو الجوهر الكلي أو الحقيقة المطلقة. إنه وفي كل التسميات الواحدي. في «نمو» لها كهذا تصير حركة الكتابة حركة العودة، فما كانته هو الأصل، وما ستكونه هو الأمثل لها.

هكذا تتحدد حركة الكتابة كحركة امحاء وغياب: فالكتابة تنمو كي لا تنمو، تنمو كي تكون تحنطها وتحجرها. «تنمو» كي تبقي المحفوظ والمنقول، المكرر باتجاه موته. لأن ما يتكرر لا يعيش زمن الحياة، الزمن المادي التاريخي، زمن التحوّل والاختلاف.

أعتقد أنه لا يمكننا أن نقرأ العلاقة، العلاقات، بفكر مادي في طبيعة كهذه. فالكتابة ليست طرفاً قطباً ينهض بذاته جوهراً، وليست حركة العلاقة حين تكون بين الكتابة وأي موجود (منتج أو طبيعي) آخر، أو بينها وفي علاقة لها مع موجود وبين علاقة أخرى، أو بينها من حيث هي علاقة وبين علاقات أخرى. ليست حركة الكتابة هذه وكما يمكن أن تبدو في الرسم التالي:

- الكتابة ⇆ موجود ((- منتج) (- طبيعي))

- الكتابة ⇆ موجود ⇆ × علاقة

- الكتابة ⇆ × علاقة ⇆ × علاقة

حركة خطية، وإن بدت كذلك. حركة قد نسميها جدلية، لكنها تبقى في وضعيتها التقابلية الثنائية خ طة، ميكانيكية: من وإلى وفي الاتجاهين.

ليس للفكر المادي العلمي أن يقرأ العلاقة في وضعية كهذه. وقد يكون مناسباً الآن أن نسأل: ما هي هذه التحولات الاجتماعية التي نربط الكتابة بها؟ هل هي من المفهومات التي ألفها فكرنا فحق له تداولها في عموميتها وغموضها؟ لكن، ما هو هذا الذي يتحول؟ هل هو الإنسان، أم الإنتاج، أم وعي الإنسان، أم أدواته، أم ثقافته، أم الموجودات، أم اللغة، أم كل هذا معاً؟ كيف تتغير الأشياء، وماذا يحكم تغيرها؟ هل يحكم تغيرها نمط الإنتاج وفي أي حدود نرى إلى نمط الإنتاج؟ هل نرى إليه في حدود مجتمع أم في حدود عالم الأرض وقد تداخلت العلاقات في طابع من التحكم والتحديد المعقدين،أم في حدود عالم ، للكواكب الأخرى، لهذا الفضاء الذي نعرف ولا نعرف، حضور فيه؟ والتحولات التي هي اجتماعية، هل تعني أن هناك ما لا يتحول، أو أن هناك ما يتحوّل دون أن يكون اجتماعياً؟ وهل الكتابة خارج هذا التحول، أي لا طابع اجتماعياً لها؟ لماذا إذاً لا نقول تحولات الكتابة، ولماذا لا نسأل عن الكتابة في تحولاتها؟

قراءة الكتابة في نشاطها

ثمة أسئلة أخرى تطرحها صيغة الموضوع المعتمد في هذه الندوة. ونحن لا ندعي، ولا يمكننا أن ندعي، الخوض فيها. لذا سنحاول فقط أن نقرأ الكتابة في نشاطها، مجرد محاولة لقراءة الكتابة من حيث هي نشاط ذهني أداته اللغة. ومن حيث هي ممارسة التعبير بصياغته بنية شكل.

والكتابة في هذا هي إنتاج النص، النصوص، وهي بهذه الصياغة المنتجة لنص تختلف وتتميز، أو تتميز وتختلف، فتكون. أن تكون الكتابة يعني أن تحيا. فزمن حياتها هو زمن اختلافها، وفي تماثلها بذاتها موتها[1]. على أن الحياة هي بالضرورة اجتماعية (على الأقل حتى الآن). هكذا فاختلاف الكتابة وتميزها ليسا إلا تأكيداً لحياتها في طبيعتها الاجتماعية.

ليس الاجتماعي خارجاً نقرأه في داخل، بل هو هذا «الداخل» الذي صاره وقد اختلف وتميز في بنية شكله. ليس من داخل وخارج. ليس من طرف وآخر يتقابلان: الكتابة في طرف والاجتماعي، أو الاجتماعي المتحوّل، في طرف آخر (كأن الكتابة ليست تحوّلاً من متحوّلات أو في تحولات اجتماعية)، بل نص يعيش زمن الكتابة، يعيش نشاطها. يعيشه ويتميز كبنية شكل. يعيشه وبتميزه يختلف... وليس عيشه هذا سوى حركة وجوده التاريخي، أي المادي المتحوِّل.

علاقة الكتابة النقدية بمراجعها

لكن الكتابة النص إذ تعيش تميزها وتمارس اختلافها على مستوى تميزها، إنما تمارسه في **علاقة نقدية**.

تمارس الكتابة، وعلى مستواها المميز، النقد مع المكتوب، هذا القائم في الصياغة. تمارس النقد صراعاً ونقضاً، وتمارسه استعادةً واستمراراً. تصارع الكتابة الكتابة، تقرأ المكتوب من حاضر لها فتنتجه مختلفاً وتخلق حضوراً في الزمن، زمنها.

من موقع لها في حركة زمنها، فيه كعلاقات تعبيرية ذات طابع

(١) راجع: مهدي عامل في كتابه «مقدمات نظرية». القسم الأول. في التناقض، دار الفارابي، بيروت طـ. أولى، ١٩٧٣، ص ٢٤٥.

صراعيّ (هذه العلاقات هي علاقات في ما بين النـاس من جهة، وفي مـا بينهم وبـين المنتج والمـوجود من جهـة ثانيـة)، محكومـة بنمط من الإنتاج، تمارس الكتابة علاقة اختلافها مع الثقافي المكتوب.

بالنقد تمارس الكتابة علاقـة اختلاف مـع الكتابـة، وبالنقـد يختلف المكتوب عن المكتوب. والاختلاف ليس مجرد مغايرة واستبدال يسقطنا مجدداً في ما حاولنا عدم السقوط فيه. نسقط فنضع الكتابة طرفاً مقابل طرف آخر هو هذه المرة الثقافي المكتوب. نضع الكتابة مقابل طرف آخر وإذ نتراجع بها إلى حـدود كليتها نتـراجع، أيضـاً، بهذا الثقـافي إلى حدود كليتـه، ويصير الثقافي كلياً بدوره. وقد يبدو في كليته غير اجتماعي.

في وضع كهذا، وفي فهم كهذا للعلاقة بين الكتابة والثقافي، تتحدد معه العلاقة هذه كعلاقة مغـايرة واستبـدال، وليس كعلاقـة نقد وتحـويل، يمكننا أن نرى إلى نزعة ماضوية تغيّب الحاضر في الماضي إذ تنظر إلى علاقة الكتابة بثقافة الماضي. تماثل الحاضر بماضٍ له، وبذلك يكون على المكتوب أن يعيد المكتوب، وعلى الثقافـة أن تكرر الثقـافة، وعـلى الشعر أن يقـول الشعر المقول. وبذلك تعيش الكتـابة حـركة التكـرار، تتحصّن بالمكتـوب المنجز فتلغي فعلها، نشاطها وكونها إبداعاً. وقد يبدو الإبداع، في نظر من يفهم العلاقة مثل هذا الفهم، تغرّباً لأنه إذا ذاك المختلف عن الأصل.

وقد يكون بـإمكاننـا أن نرى إلى نـزعة أخـرى هي نزعـة التحديث الرافضة لثقافة الماضي. لأن الماضي كلي في ثقافته، والعلاقة به هي علاقة مع هذا الكلي الذي يُرفض ككلي أيضاً. هكذا، وبالمقابل، يرى أصحاب هذه النزعة، إلى ما يقبلن به من ثقافي بديل ككلي أيضاً.

تبدو هذه النزعة في رفضها لثقافة الماضي وفي قبولها بثقافي بديل ردة فعل على النزعة الأولى. إنها وجهها الآخر: فالنزعة الأولى ترى إلى الكتابة في علاقة تماثل مع ثقافة الماضي، والنزعة الثانية ترى إلى الكتابة في علاقـة

تماثل أيضاً لكن مع ثقافة الآخر. لا فرق إلا باستبدال الطرف الذي معه تقيم الكتابة علاقة لها. هذا من جهة، أما من جهة ثانية فإن النزعة الأولى ترى إلى الكتابة في علاقة تناحر ضدي مع ثقافة الآخر، بينما ترى النزعة الثانية إلى الكتابة في علاقة تناحر ضدي مع الماضي الثقافي. لا فرق هنا أيضاً إلا باستبدال الطرف الذي معه لا تقيم الكتابة علاقة لها.

نوضح هذه العلاقات في الرسمين التاليين:

النزعة الأولى: الكتابة { - ثقافة الماضي / + ثقافة الآخر }

النزعة الثانية: الكتابة { + ثقافة الماضي / - ثقافة الآخر }

ليس لنا أن نفهم علاقة الاختلاف على أساس من هذا الاستبدال، بل لا بد لنا من أن نفهمها على أساس نقدي به تقوم علاقة الكتابة مع أي مرجع ثقافي. بعلاقة نقدية تمارس الكتابة نشاطها، حريتها وضمانتها بأن تكون قولها. على حد نقدي ينهض الاختلاف، وعلى هذا الحد تقول الكتابة زمنها، تقرأ الكتابة الثقافي، تقرأه وتقول، تنقده فتنتجه مختلفاً.

في هذه العلاقة مع الثقافي تمارس الكتابة نشاطها على المستوى نفسه، أي تمارسه على مستوى الثقافة وتنتجه مختلفاً.

لكن الكتابة إذ تمارس نشاطها كفعل إنتاج المختلف وفي علاقة لها مع الثقافي نقدية، إنما تمارسه كذلك في علاقة لها أخرى، مع التعبير الحي، هي أيضاً نقدية. التعبير الحي هو التعبير الذي لم يستوِ بعد في صياغة تميزه. إنه الشفوي المسموع والصامت المكبوت، المرئي في الحركة وغير المرئي فيها. إنه، وفي حدوده الواسعة، في حقيقته الواقعية، ممارسة العيش ضمن تشكيلة من العلاقات الاجتماعية ومن موقع له فيها.

لكن، تكون علاقة الكتابة بالثقافي علاقة نقدية بتمفصلها على علاقة لها بالتعبير الحي. في هذا التمفصل تبدو العلاقة الثانية (علاقة الكتابة بالتعبير الحي) شرطاً لممارسة العلاقة الأولى كعلاقة نقدية.

وقد نسأل قائلين: لئن كانت العلاقة الأولى (علاقة الكتابة بالثقافة) لها طابع الحركة الأفقية، فهل يعني أن شرطها النقدي هو في الطابع العمودي لحركة العلاقة الثانية؟

لا نعتقد أن الأمر هو فقط كذلك. ذلك أن الكتابة إذ تمارس علاقتها بالثقافي كعلاقة نقدية بشرط لها هو علاقتها بالتعبير الحي، إنما تمارس، وفي الوقت نفسه، علاقتها هذه بالتعبير الحي كعلاقة نقدية أيضاً.

كيف إذاً تمارس الكتابة علاقتها بالتعبير الحي كعلاقة نقدية؟

من موقع لها في علاقات التعبير بين الناس، في هذه العلاقات التي يمارسها الناس في مجتمع، والتي لها نمطها الصراعي فيه، تمارس الكتابة علاقتها بالتعبير الحي كعلاقة نقدية:

فالكتابة لا تنهض بالتعبير الحي كله، لا تنقله هكذا. ليست الكتابة مجرد مستوى أفقي، ليست سطحاً[1] يأتي إليه المعيش واليومي، كل المعيش وكل اليومي، كل هذا الراهني. ليست الكتابة مجرد نقل تقني يركب المعيش، يبنيه بالتركيب القواعدي وتقيمه قوانين اللغة.

في هكذا نشاط تصبح الكتابة مجرد عمل ترتيبي أو تنظيمي بارد. لا تعود الكتابة إبداعاً. تصير مجرد رصف توافقي لها طابع الراهنية، طابع المؤقت، طابع التفتت والانتشار، طابع اللغو والثرثرة، المراكمة اللفظية، الزخرفة والتزويق المجاني إلخ... وبهذا كله، أو ببعضه، قد نعادل

(١) يمنى العيد: «في مسؤولية الكتابة: سديم السطح وسديم القاع». مقال نشر في حلقتين في جريدة السفير - ٨٢/٥/٩ و١٦/٥/٨٢.

التحديث. يصير التحديث هو مجرد المجيء بهذا اليومي إلى اللغة المكتوبة. إنه، فقط، ترتيب الشفوي ترتيباً لغوياً ونقله إلى المكتوب.

إن التحديث في هذه المعادلة، في هذا الفهم لعلاقة الكتابة بالتعبير الحي هو مصطلح يعني استبدال المعيش بالمكتوب، والتركيب بالصياغة والمراكمة بالإبداع.

يفقد التحديث معناه، يفقد الإبداع حقيقته وتتراجع الكتابة إلى حدود رتابتها، تتخلى عن ممارستها النشطة، عن كونها نقداً به يتحقق التحول فيولد المختلف.

ربما كان التعبير الحي هو ما نودّ أن يقصده موضوعنا فيكون هو الذي تكون معه الكتابة في علاقة إذ تكون في علاقة مع الاجتماعي!

نودّ هذا لأن كل ما هو اجتماعي يمارس تحوّله، إنما يمارسه، لا على مستوى الحدثي في صفاء له، فالحدثي ليس وجوداً في صفاء، بل هو ما يمارسه الناس بالعلاقات في ما بينهم من جهة، وفي ما بينهم وبين الموجودات (المنتجة والطبيعية) من جهة أخرى. على أن ما يمارسه الناس بالعلاقات هذه له طابع التعبير. والناس يمارسون هذه العلاقات التي لها طابع التعبير من مواقع لهم في مجتمع له نمط من الإنتاج يتحكم بحركة هذه العلاقات. هكذا فالتعبير من موقع هو شكل من أشكال الوعي، شكل يختلف باختلاف مواقع النظر.

يختلف التعبير على حدّ مفهومي هو حد المصالح والقيم. يختلف التعبير إذ تختلف المواقع التي ينهض منها. تختلف وتتناقض. ونحن إذ نرى إلى هذا الاختلاف والتناقض إنما نرى إليه على هذا الحد. نراه في التعبير بين الناس، في حوارهم، نراه في نطق الكلام وفي توجهه، ونراه أيضاً في الصياغة، في النص من حيث هو قول، نراه في حركة الكلام وفي حركة

الصياغة. نراه في منطق لهذه الحركة يتحكم بها ويحكم توجهها. نـراه على حدّ، ولا نرى إليه في مغايرة مطلقة[1].

استنتاج

نخلص إلى القـول: أن الكتابـة تتحدد، إذ تمـارس نشاطهـا نقداً، كحركة نمو. وأن هذه الحركة هي حركة اختلافها وانتاجيتها المبدعة. لا تنمو الكتابة، لا تتحوّل وتختلف ولا تكون إبـداعاً بمجـرد الاستبدال، إن عـلى مستوى علاقتها بالثقافي، وإن على مستوى علاقتها بالتعبير الحي.

تختلف الكتابة عن الكتابة نقداً، وتختلف الكتابـة عن التعبير الحي، أيضاً، نقداً. ولئن كانت علاقة الكتابة بالكتابة هي علاقة المتميّز بالمتميز، الأدبي بالأدبي. . فإن علاقة الكتابة بالتعبير الحي هي علاقة المتميز بما يوفر له شرط نمو تميزه في الاختلاف، أو شـرط ما يجعله مختلفـاً في تميزه (اختـلاف الأدبي عن الأدبي على مستواه المتميـز). فالاختـلاف حركـة نقديـة، وليس حركة استبدالية. وهو لهذا ينهض في علاقة صراعية، نقيضـة. ينهض من موقع في علاقات التعبير، ينهض في الممارسة على حد صراعي، بـه تتحدد مواقع النظر التي منها يكون النطق، ومنها يكون القول.

بدون ذلك يميل التحديث لأن يكون أقرب إلى الزيّ، أو الى الموضة، ويغدو الاختلاف مجرد استبدال. لا نمو ولا تحوّل، بـل قلب ونقل. يقلب الحاضر، إلى الماضي، أو ينقـل الماضي إلى الحـاضر، وينقل الشفـوي إلى المكتوب أو تُستبدل اللغة بالكلام.

---

(١) راجع:

Mikhail Bakhtine:

- Le Principe dialogique. coll. Poétique. Ed: du Seuil. Paris. 1981.
- Marxisme et philosophie du Langage. Ed. de Minuit. Paris, 1977.

نحيل القارىء على هذين المرجعين ونحن نشعر بأن مفهوم «الحوارية» عند باختين يشوبه معنى المغايرة.

ليس بمثل هذا تكون الكتابة إبداعاً، بل بممارسة نشاطها نقداً. ليس بالاستبدال تنمو الكتابة وتختلف بل بتحوّلها النقدي تنمو وتختلف لتكون إبداعاً. ذلك أن الكتابة ليست موازاة، ولا طرفاً يقابل آخر هو حيناً الثقافي، وهو حيناً آخر المعيش أو اليومي. وليست الكتابة في حركتها واحديَّة، وبالتالي، ليست سطحاً، بل هي صياغة، هي في الوقت نفسه، قراءة. وهي، في من حيث هي كذلك، تقوم في علاقة، وفي علاقات، لها من الحركة تناقضها.

في هذا الطابع النقدي لها، تبدو الكتابة محكومة بموقع هو منطقها الذي به تمارس نشاطها صياغة وقولاً لها. تمارس الكتابة نطقاً فنياً لها، تمارسه من موقع. من موقع تتكلم الكتابة، ومن موقع ترى، وبهذه الرؤية يتحدد منطق الصياغة.

على أن الرؤية من موقع هي شكل من أشكال الوعي. إنه إيديولوجي حركته التناقض.



بينة الشكل والموقع في مسرحية «أوديب ملكا»

تمارس الكتابة نشاطها صياغة لبنية الشكل، ينهض الموقع ببنية الشكل إذ تنهض الصياغة به، ينهض على مستوى ثقافي وفي حقل أدبي فيه. ينهض في علاقة الأدبي بالأدبي، أو في علاقة بنية الشكل بقوانين وقواعد تميزها، ويبقى الموقع منطقاً يتحكم بها، وهو من حيث هو كذلك له طابع الاجتماعي الذي لا يمكن تغييبه.

لنقرأ إذاً المكتوب، لنقرأه في تميزه ببنية شكل، ولنَرَ إلى هذا الموقع الذي هو منطق يتحكم بـ هذه البنية ويقول.

نختار مثالاً أولاً هو مسرحية «أوديب ملكاً»[1] لسوفوكل. نختار هذه المسرحية لا لأن الحكاية فيها تقدم نموذجاً كلاسيكياً معروفاً بتماسك بنيته وحسب، بل لأن اللعبة الفنية فيها تمكنت، مع حفاظها أو بحفاظها على هذا التماسك، من الإيهام بالصراع فيها، فداخلت بين الحكاية والقول، بل أبدعت للقول غرضاً واءم بين الموقع كإيديولوجي به تقول السلطة السياسية المهيمنة آنذاك وبين منطوق تنبت بذرته دون أن تكون له بعد القدرة على تغيير هذا الموقع.

---

(١) «أوديب ملكاً». تأليف: سوفوكليس. ترجمة: د. محمد صقر خفاجة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٤.

ملاحظة: سوف نكتفي بوضع رقم الصفحات، ضمن المتن، عند اللزوم.

ونحن إذ نتناول هذه المسرحية إنما نتناولها كنص مكتوب، ونتناول النص المكتوب على مستويين فيه: مستوى الحكاية، ومستوى القول[1].

الحكاية:

نورد فيما يلي الحكاية، وننبه القارىء إلى أن الحكاية ليست موجز المسرحية، وليست هي بالتالي القول (Discours)، بل هي ما نصل إليه بعد تفكيك القول وتجريده من لعبته، وخاصة بعد تجريده من لعبة تفننه بحركة زمن القص.

بتفكيك النص/ القول الذي هو نص مسرحية «أوديب ملكاً» نصل إلى الحكاية التي نورد مفاصلها الأساسية التالية:

- لايوس وزوجته يوكاستا ملكان على مدينة طيبة.
- يلدان ولداً ذكراً (هو أوديب).
- ينبىء الإله أبو للون بأن الولد سيقتل أباه ويتزوج أمه.
- الملك والملكة يأمران خادماً لهما بأن يأخذ الطفل ليقتله بعيداً في الجبال.
- الخادم يشفق على الطفل فيعطيه لراع التقاه في المكان الذي كان سيقتل الطفل فيه، فيأخذه الراعي ليربيه كابن له.
- لكن ملك كورنثيا وزوجته اللذين لا أولاد لهما يأخذان الطفل من الراعي ويتبنّيانه.
- بعد زمن يكون فيه أوديب صار شاباً، يسرف رجل، في إحدى الحفلات، بشرب الخمرة، فيقول لأوديب بأنه ليس ابن أمه وأبيه.
- يذهب أوديب إلى المعبد ويسأل أبو للون عن الحقيقة.

(١) نستعين هنا بما قدمه النقد الحديث في مجال تمييز مستويات النص الروائي خاصة والقص عامة. راجع تودوروف:

Tzvetan Todorov.

— Qu'est - ce - que le structuralisme? Ed. du Seuil. Paris, 1981.

— Communication. No 8. Seuil.

- أبوللون ينبئه بأن قضي عليه بأن يقتل أباه الذي وهبه الحياة ويتزوج أمه وينجب منها ذرية بغيضة.
- أوديب الذي لا يعرف أن بوبولوس ملك كورنثيا ليس أباه يترك المدينة كي لا تتحقق النبوءة فيقتل بوبولوس.
- في طريقه يصل مكاناً ذا شعب ثلاث، تقبل عليه عجلة، يدفعه قائد العجلة فيضربه أوديب، لكن شيخاً يرقبه يهوي على أم رأسه بسوط مزدوج فيقتل أوديب هذا الشيخ ثم يقتل كل رفاقه، ويتابع سيره وهو لا يعرف من هم هؤلاء الذين قتل ولا أن واحداً منهم لم يمت.
- يصل أوديب إلى طيبة، يحل اللغز فيحق له الزواج من يوكاستا التي تلد له أولاداً ويعيش معها ومعهم سعيداً (وهو لا يعرف أن يوكاستا أمه).
- لكن الطاعون يحل بطيبة، ويعلن كريون (أخ يوكاستا) أن مصائب طيبة سببها، حسب قول الإِله أبوللون، عدم قتل الآثم الذي قتل لايوس. وأن أبوللون يأمر بتطهير أرض طيبة.

بذلك يبدأ البحث عن القاتل أو يبدأ النص/ القول، وهو في المسرحية عودة بالزمن إلى الوراء، حوار يبحث عن المعرفة فيكشف، ونكتشف معه، حقيقة ما جرى.

حين يصل القول إلى معرفة الحقيقة تصل الحكاية إلى نهايتها، فيفقأ أوديب عينيه تطهراً وتكفيراً عن إثمه الذي ارتكبه دون معرفة منه، أو الذي ارتكبه عن طريق الخطأ.

المنهج الشكلي ومنطق البنية

على مستوى الحكاية يرى أصحاب المنهج الشكلي أن حلقات القص تتماسك بارتباط اللاحق بالسابق منها. وهي في تماسكها وترابطها على هذا النحو تخلق منطق بنيتها. إن منطق البنية هو منطق ترابطها هذا. إنه منطق توالي أحداثها في تماسكه وفي تحدّده بنهاية هذه الأحداث.

في مثالنا الذي نحلّل يمكن، بالاعتماد على منظور المنهج الشكلي، تقديم الترابط التالي، وذلك بدءاً من نهاية الحكاية، أو بدءاً من حلقتها الأخيرة:

١ ـ لقد فقأ أوديب عينيه	لأنه	أراد أن يتطهر
٢ ـ وهو أراد أن يتطهر	لأنه	آثم
٣ ـ وهو آثم	لأنه	تزوج أمه
٤ ـ وهو تزوج أمه	لأنه	قتل أباه
٥ ـ وهو قتل أباه	لأنه	خرج من كورتينا
٦ ـ وهو خرج من كورتينا	لأنه	تمرد على النبوءة
٧ ـ وهو تمرد على النبوءة	لأنه	لم يكن يعرف أن بوبولوس، ملك كورتينا ليس أباه
٨ ـ وهو لم يعرف أن ملك كورتينا ليس أباه	لأن	أباه أبعده عن طيبة بعد ولادته
٩ ـ ولقد أبعده أبوه عن طيبة بعد ولادته	لأنه	شاء أن لا تتحقق النبوءة.

للوهلة الأولى قد نقبل بأن يكون هذا الترابط في تماسكه منطقاً يتحكم بالبنية، فالأحداث تتوالى وفقاً لعلاقة لها، فيما بينها، طابع الضرورة القادر، بالتالي، على إقناعنا بأنه هو منطق البنية المتحكم بنهوضها.

نرى إلى طابع الضرورة هذا بوضوح في كون: تطهر أوديب هو ضرورة إثمه، وفي كون إثمه هو ضرورة زواجه من أمه الذي هو ضرورة قتله لأبيه، وهكذا دواليك.

لكن، هل ينهض هذا المنطق حقاً بذاته؟ وما الذي يحكمه في طابعه هذا؟

أن نرى إلى هذا المنطق بذاته، وفقط على مستوى الحكاية، أو على

مستوى الأحداث في تسلسلها هذا، معناه اسقاط الموقع الـذي منه ينهض القول، وبالتالي، النظر إلى هذا التماسك في «هويةٍ» آليةٍ لـه، أو في وجود مجرد له.

على أن إسقاط الموقع الذي منه ينهض القول يعني إسقاط الاجتماعي الذي هو نطق الفني ولعبته الإيهامية أيضاً.

نقول هذا ولا ننكر أهمية ما يقدمه المنهج الشكلي من معرفة بالقوانين الداخلية للبنية. ولا ننكر أهمية هذا الترابط بين حلقات القص من حيث هو ترابط يخلق منطق ضرورته، ويترك أثره على نسق البنية. لكننا نرى أن هذا الترابط، وفي طابعه هذا، لا ينبْني آلياً، ولا يُمارس حركة بنيته الخاصة به، آلياً، معزولاً.

ثمة ما ينهض بالبنية في منطق ترابطها هذا. ثمة موقع يتحكم بمنطق الترابط هذا. موقع حاضر في أثره في النص لأنـه خفي. حضور المـوقع في أثره هو خفـاء الكاتب/ الـراوي في النص القصصي، وهو خفـاء صاحب القول، المتكلم الذي نصغي إليه في شخصياته وفي علاقته بها، وفي تـوّجه كـلامه إلى سـامع خفي وحـاضر أيضاً في أثـره الذي هـو اختلافـه، وربما تناقضه، وبالتالي الذي هو ديّنامية الكلام/ الحوار بـين شخصيات العمـل القصصي.

من موقع يتحكم بها تنهض البنية ، تنهض وتقول، والقول ليس مجرد تماسك، ولا مجرد آلية، بل هو نطق الإيديولوجي في المجتمـع، نطق يخلق فنيته، يخلق لعبته ليقول إيهاماً ما هو حقيقته. وهذا ما يدعو التحليـل لأن يذهب أبعد من حدود المنهج الشكلي. فلنحاول.

القول والموقع الذي منه ينهض

نعود إلى النص، ننظر فيه على مستوى القول فنقرأ: أن الطاعـون

يعمّ مـدينة طيبـة. من هذا الـزمن يبدأ النص/ القـول، وليس من بدايـة الحكاية. يبدأ من لحظة في الحكاية، لحظة تمكّن القول من أن يكون سؤاله المطروح هو:

من هو الآثم؟

إذاً، ثمة آثم، ثمة من قتل، من وجوده، من كونه قاتلاً آثـماً يتقدم الراوي في هيئة من حوار بين الشخصيات، وفي خفائه فيها. يتقـدم ليقول بحثه عن الآثم. النص، وعلى مستوى القول فيه هو إذاً بحث عن جواب للسؤال المطروح، وزمن الحوار موظف في حركته في هذا الاتجاه.

ينمـو الحوار/ القـول جوابـاً، أو ينمو القـول، بالحـوار، بحثـاً عن القاتل. كأن القول هو قول التعرّف على هذا الآثم. كأن البحث المعرفي، في عودته بالزمن إلى الوراء، هو كشف هذا الذي ما زال خفياً، أي الوصول إلى معرفة قائمة. وكأن البحث هو فقط نقـل المعرفـة ممن يعرف إلى من لا يعرف.

يبدو فعل الحوار، الذي هو بمثابة فعل القص، هو فعل محصور فقط في هذا النقل. إنه ليس تحويليّاً. إنه فعل القبول المبدئي بالآثم آثماً بحيث يبدو فعل القول محصوراً في نموه وفي اتجاه حركته، في كشف شخص الآثم. لذا ينمو القول ولا ينمو. إنـه أقرب لأن يكـون تحرّيـاً، بوليسـياً. يتحرى ليصل إلى ما كان أمراً مقضياً. إلى آثم توهم أن بإمكانه الهروب من القدر، التحرر منه، فإذا به، منذ زمن، واقع تحت قبضته.

يحملنا هذا المسار للقول، والذي هو مسار يتقدم الصراع فيه محصوراً في زمن يتحدد كزمن جهل أوديب بحقيقة كونه آثماً، وبالتالي، بحقيقة وقوع حكم القدر الذي يهرب منه. . يحملنا ذلك على رؤية القول ينهض من موقع محكوم بسلطة القدر. بحيث يبقى الصراع القائم على مستوى القـول مجرد وهم. كـأن الفني يخشى أن يجعل إيهـامه حقيقـةً فيرتـد ضـد فعله، ضـد

حقيقته، خالقاً لها، مرة أخرى، وهمها. هكذا وبدل أن يؤكد الإيهام الفني حقيقته يفضحها. وأوديب الذي يبدو على مستوى القول، وفي سياق الحوار فيه، ضد القدر، يتكشّف واقعاً تحت حكمه. إن الأمر لا يعدو كونه جهلاً بما هو قائم قبلاً. يتكشّف الفنيٌّ ضمن الفني نفسه وهماً. وتنفضح اللعبة الفنيَّة في إطار اللعبة الفنية ذاتها، كأن القول يتخلى عن حقيقة له، أو كأنه لا يريد أن يكون حقيقته التي يخلق، فيكشف سرها، مجرد وهم. كأنه، بذلك، يتراجع، لتبقى الموعظة: نهاية أوديب الملخصة في المعرفة. معرفة أن القدر هو الأقوى، وأنه كان أبداً قائماً يمارس حكمه تاركاً أوديب يظن العكس.

لذا، لم يكن سؤال القول/ النص مثلاً هو: هل الآثم آثم؟ وبالتالي لم يكن القول/ الحوار صراعاً بين موقعين. صراع يطرح ـ حين يكون كذلك وليس مجرد حوار بين أصوات محكومة بالموقع نفسه ـ إمكانية تغيّر النظرة إلى أوديب، أو يطرح إمكانية تغيرٍ في المواقع بين الشخصيات المتحاورة.

انفتاح الموقع على نقيضه

إن القول/ الحوار في نص «أوديب» محكوم، وفي الصراع فيه، بموقع للكاتب القابع خلف شخصياته والذي نعتقد ـ وسوف نوضح ذلك ـ أنه موقع سطوة القدر الذي لا يمكن لأحد أن يفلت منه.

من هذا الموقع تنفتح الرؤية في النص، تتسع لتطول الصراع القائم في زمنها وفي واقع لها. على أنه وفي مدار هذا الاتساع تتفاوت الأصوات، تختلف، تتحاور. لكنها، في تفاوتها واختلافها، تبقى محكومة بهذا الموقع، ويبقى هذا الموقع متحكماً بمسار نموها وتوجه هذا النمو.

وقد يسأل القارىء: وما معنى ذلك، أليس كل عمل فني محكوماً، وعلى مستوى القول فيه، بموقع هو موقع الكاتب القابع خلف أصوات المتكلمين في نصه؟

نجيب بـ نعم. لكن ليس هذا كافياً. إذ لا بد لنا من أن نعرف أن الموقع الذي منه ينهض القول هو دائماً مخاطبة، أو حوار، ومن ثم هو دائماً موقع من موقعين حدُّهما الصراع حول أمر ما مشترك . ثمة موضوع حوله يقوم الصراع الذي له أحياناً وجه الاختلاف والذي يصل أحياناً، في عمقه وفي عنفه، حدَّ التناقض. تناقضٌ، هو في نهاية التحليل تناقض بين قيم تتجه اتجاه صالح الإنسان وتقدمه وقيم تتجه ضد صالح الإنسان وتقدمه.

وكثيراً ما يتميّع هذا الحد الفاصل، الذي هو حد مفهومي إجتماعي تاريخي، وذلك بحكم انفتاح الموقع واتساع مدار الرؤية في العمل الواحد نفسه. وقد تتسع الرؤية، في العمل نفسه، حتى مقاربة الموقع الآخر النقيض، وربما سعت أو انتقلت فعلاً إليه، فالفني أقوى من أن يترك صاحب القول يتقوقع في الموقع الضيق. لأنه إذ يفعل يسقط في الوعظي المباشر، ويبتعد عن واقع الحياة التي هي نفسها واقع التشابك والتداخل بين المواقع المختلفة المتناقضة في حركة نموها التاريخي المتحوّل والغني، المعقد في تحوله.

ولئن كان للموقع هوية، هي هويته الإيديولوجية الاجتماعية، فإن هذا يعني نوعاً من الانحياز الخفي الذي يترك أثره على صيغة القول (الأسلوبية ـ الدلالية) وتوجهه، وعلى الحكاية ونسق ترابطها، وبالتالي على نمط البنية كلها. لذلك يتغير نمط البنية حين تنهض حقاً بموقعين فيها، أو حين تُغيِّب الحدَّ الصراعي وتترك لتفاوت الأصوات واختلافها أن يبدو وكأنه تعدد المواقع نفسها واختلافها.

موقعان أم موقع واحد؟

في ضوء ما تقدم، يمكن القول أن القول/ الحوار في نص «أوديب ملكاً» ينهض من موقع هو واحد من موقعين:

١ ـ موقع القول الذاهب باتجاه القدر.

٢ ـ موقع القول الذاهب باتجاهٍ ضد القدر.

نعتقد ـ وسوف نوضح ذلك ـ أن الموقع الأول هو الذي يحكم منطق بنية النص. يحكم الأصوات المتحاورة، يحكمها في تنوعها وفي تفاوتها الموهم فنياً بصراع بينها. إنه قولها القادر على أن يكون تنوعها. قابع خلفها دون أن يكون واحداً منها، بل ربما كان أقرب إلى بعضها من بعضها الآخر، إنه توجهها في مسارها النامي الذي فيه نعثر على هذا الباب.. وهو في كل ذلك منطق خفي يبدع تماسك الد[illegible] هذا التماسك الذي له، على مستوى الحكاية فيها، طابع الضرورة.

أما الموقع الثاني فهو، في نظرنا، الموقع الذي يخاطبه النص، يفترضه ويوجه إليه قوله. إنه المخاطب/ السامع الضمني، موضوع الاقناع بالعودة إلى الموقع الأول. فما ينهض من كلام من هذا الموقع الثاني، على لسان أوديب ويوكاستا، هو كلام محكوم بالموقع الأول ومدعو للعودة، بقناعة، إلى هذا الموقع الأول.

في النص، وعلى مستوى القول فيه، يقول أوديب كلاماً ضد النبوءات. يقول مخاطباً كريون:

«لماذا إذن لم ينبئكم هذا الكاهن البارع فيما مضى بنبوءات اليوم» (ص ٤٠).

ويقول في مكان آخر مستنتجاً، ساخراً، متوجهاً بكلامه إلى يوكاستا، زوجه وأمه:

«وا أسفاه، وا أسفاه، لماذا، أيتها المرأة، يهتم الإنسان بمعبد دلفوي ونبوءاته، أو بصيحات الطير في عنان السماء! ألم تعلن تلك النذر أنني كنت سأقتل أبي؟ ولكن ها هو ذا قد مات ويرقد تحت الثرى، وأنا هنا لم أمسك سيفاً». (ص ٦٥).

وليوكاستا كلام مشابة، يوهم أيضاً بأنها تقف في الموقع الثاني. تقول مطمئنة ومستنتجة:

«. . . وهكذا لم يحقق أبو للون نبوءته» (ص ٤٩).

وتقول أيضاً معلنة نهجاً فكرياً مستقبلياً:

«من أجل ذلك لن أكترث في المستقبل بأية نبوءة تأتي من هنا أو من هناك» (ص ٥٥).

أو تقول متسائلة، مستهزئة:

«أيا نبوءات الآلهة. . . ماذا أصبحت؟» (ص ٦٣).

ومخاطبة أوديب ولدها وزوجها:

«لا تكترث بهذه النبوءات منذ الآن. .» (ص ٦٥).

يوهم هذا الكلام الذي نسمع أن للقول في النص موقعاً آخر يناقض الموقع الأول الذي منه يقول كريون والجوْقة وتيرسياس، والذي هو موقع القول بالقدر.

نقول يوهم لأن هذا الكلام، وبالموقع الذي ينهض منه، والذي هو الموقع الثاني، هو كلام معطل على مستوى اللعبة الفنية نفسها. لماذا؟

فالكلام الحوار هذا يجري في زمن يفقده معناه. يجري، وعلى مستواه الفني، في زمن مسبوق بواقع (هو واقع الحكاية) يناقضه: فأوديب كان قد قتل أباه. وزمن القتل هذا هو، في علاقته بزمن القول الرافض للقدر، الزمن الواقعي، الفعلي والحقيقي. في ضوئه يبدو زمن القول، في تمرده على القدر، معطلاً وملغياً لجهة فاعليته. إنه فقط زمن الجهل بهذا الواقعي. على أرض هذا الجهل ينهض القول الحوار في صفته نطقاً من الموقع الثاني. وهو، وبمجرد انكشاف الجهل، بمجرد حدوث المعرفة، أي بمجرد انكشاف الزمن

الواقعي والحقيقي، زمن الموقع الأول في وجوده الفعلي المادي، واقع لا محالة في بطلانه، أي في إلغائه لذاته. بهذا المعنى نرى إلى نطق الموقع الثاني كنطق محكوم بالموقع الأول حكم الواقعي للاّواقعي، وحكم الحقيقي للوهمي وحكم المهيمن للعرضي، والفعلي للفظي، وهذا ضمن اللعبة الفنية نفسها، وعلى مستواها الإيهامي ذاته.

إن حوار أوديب في معاندته للقدر هو حوار ناهض عى أرض تلغيه، وعلى واقع سبق وتحكّم به حتى قَبْل نهوضه. لذا فليس نهوضه سوى بطلانه ولا حقيقته.

هذا ولئن كان الزمن الذي قتل فيه أوديب أباه هو زمن نرى إليه أيضاً على مستوى القول ونستنتجه منه، وبالتالي، إذا كان هذا الزمن هو أيضاً زمن فني أي إيهامي، فإن زمن القول الحوار المتمرد على القدر هو الفني داخل الفني، والايهام داخل الإيهام، اللعبة ضمن اللعبة...

لكن في هذا التداخل يتخذ الفني، ضمن وحدته، مستويين له: مستوى أول هو الأوسع الذي هو بمثابة الأرضية الأساس، أو بمثابة الخلفية الواقعية، وهو لهذا له هوية الحقيقي. كأنه بذلك يتحرر من الايهامي الملازم له كفني.

مستوى ثان هو المولَّد داخل الأول، في زمن قائم داخل زمن الأول، أو تابع له. إنه بمثابة ما لا يمكن رؤيته إلا في نطاق الأول أو على أرضيته، وهو لهذا له هوية اللاحقيقي. إنه بمثابة الفني،أو اللعبة التي، ومن حيث هي الإيهام نفسه، معرضة وحدها للاتهام أو للسقوط.

في العلاقة بين المستويين يبدو لنا أن المستوى الثاني موظف لتحقيق هذه الهوية للمستوى الأول: فاللاحقيقي هو الذي يمنح الحقيقي هويته هذه. يستخدم الفنيُّ الفنيَّ كي يولِّد حقيقته. هكذا وإذ ينفتح الموقع الأول،

الذي هو إيديولوجي اجتماعي، على موقع نقيض، وإذ يُري من هم في هذا الموقع (أصوات الشخصيات وخلفها طبعاً الكاتب)، أوديب في معاناته، في مجاهدته تسلط القدر، وفي محاولته الفاشلة إبطال النبوءة. . إنما ينفتح مخاطباً لسامع حاضر في شخص أوديب. يستوطىء المخاطب السامعَ في شخص أوديب ليعود به إلى موقعه هو. أليست نهاية أوديب المأساوية موعظة لمن حاول ما حاوله أوديب من تمرد؟

موقع النص وموقع القراءة:

بهذا المعنى يمكن القول أن علاقة نص «أوديب ملكاً» بهذا الموقع الثاني هي علاقة النص الفني المكتمل بالقراءة. أو هي علاقة النص المغلق فنياً على موقع إيديولوجي فيه بقراءة لا بد لها أن تكون نقدية كي تطرح سؤالها عليه وكي تكشف لعبته وهويته الايديولوجية. على أن السؤال النقد، السؤال الكاشف لا يمكنه، في ظلٍّ هذه الحال، إلا أن يطرح من موقع نقيض، ربما هو موقع أوديب المعطل. لكنه، وعلى كل حال، ليس هو الموقع الذي يحكم بنية هذا النص، أي ليس هو موقع المكتوب نفسه في هويته الايديولوجية هذه.

تقرأ القراءة النقدية وتكشف، تكشف وتكون إبداعاً. لا تكرر النص، لا تقرأه من الموقع الذي ينهض منه فتمحى فيه. وهي لذلك قد تقرأ كاشفة وقد تقرأ ناقدة. تعيد خلق النص، تخلقه فتضيء الخفي فيه. تقرأه، وحين يكون مكتملاً بانغلاقه الفني على الموقع فيه، تفتحه على اختلافه، تُدخِله في علاقات التعبير، في الاجتماعي، في ما هو غير الكتابة، وفي الكتابة أيضاً. تكسر وهمه الذي يتقدس به، والذي إذ يتقدس به يحرم النقد عليه. تقرأ القراءة النقدية من موقع لا يؤول، فقط، موقع النص فتوهم بدورها بالنقد، لا تؤول فقط فتوهم باختلاف هو مجرد استبدال الموقع بموقع مماثل، أو هو مجرد تنويع على الموقع نفسه، تعدده في تفاوت نسبي له، أو تعدده في حوار شكلي له. بل إن القراءة النقدية هي حوار النص ونقاشه،

وهي كسره في انغلاقه على زمنه لإدخاله في زمنٍ آخر، إنها كشف به تستمر ولادة النص وحياته.

بمثل هذه القراءة يصبح النص المكتوب منتجاً مفتوحاً باستمرار على زمن غير زمنه، يدخل كاجتماعي في العلاقات الاجتماعية، يصير تعبيراً داخل التعبير، ثقافياً في الاجتماعي، مكتوباً في اللامكتوب الخ... ينهض النص المكتوب في علاقات التعبير الواسعة والشاملة، ويندرج في حوار المواقع التي تختلف في تاريخها وفي تشكل الناس المختلف في حركة هذا التاريخ. يصير النص حياً في الزمن، يتحرر من انغلاقه في زمن له، من عزلة تؤطر اكتماله فتميته فيه، من توحده المتطلع أحياناً إلى سطوة له. ينهزم نص السطوة الذي يغيب القراءة التي قد تغيبه. يسقط نص السطوة المتجوهر بذاته، بلا قراءة تنقده. تحوّل القراءة النقدية النص ضد جمود الثقافة ولا فاعليتها، تحوله لتصير الثقافة نصاً له من الحياة نموها واختلاف الأشياء فيها، وقابليتها على التحوّل.

الإيهام الفني وجدل القول والحكاية:

ولمزيد من الإيضاح لهذا الذي نقوله من أن نص «أوديب ملكاً» محكوم فقط بالموقع الأول فيه، يمكننا أن ننظر في علاقة القول بالحكاية في النص.

سبق وقلنا، استناداً إلى المنهج الشكلي، أن حلقات النص تترابط، وعلى مستوى الحكاية فيه، ترابطاً له طابع الضرورة. غير أننا قلنا أن هذا الترابط ليس آلياً، بمعنى أن هذا الترابط تخلقه الصياغة من حيث هي قول، أو نطق متكلم يخاطب سامعاً، وأن هذه الصياغة لها في نصّ المسرحية هيئة حوار مما يجعل هذه المخاطبة ظاهرة في توجهها إلى حد، وبيِّنة التوجه إلى حدٍّ أيضاً. ونحن لا نصل إلى هذه الحكاية إلا بالنظر في النص على مستوى القول فيه. أي أننا نستخرج الحكاية من النص بعد تفكيكه.. وعليه فإن

الصياغة، إذ تبني القول، إنما تبني في الوقت نفسه ترابط حلقات الحكاية ترابطاً له طابع الضرورة. مما يعود على الصياغة بطابع التماسك المقنع. بهذا تكتسب الصياغة/ القول، كما يكتسب النص ككل، مقدرة خاصة على خلق ما يسمى بالإيهام الفني. والذي هو أيضاً الايهام الفني بحقيقة له.

ليس ترابط الحلقات الحكائية وبالتالي ليس تماسك البنية ترابطاً أو تماسكاً لذاته، بل هو ترابط وتماسك به تقول الصياغة حقيقة لها هي إيهامها الفني.

هكذا يوهم الحوار/ القول بصراع بين الشخصيات، يوهم بأن ما هو بحث عن آثم ـ يعني عمّن هو مدان مسبقاً لأنه تمرد على القدر ـ هو صراع حدُّه القبول بالقدر من جهة والتمرد عليه من جهة أخرى:

يوهم الحوار بأن أوديب متمرد على القدر، معتد بقوته. يرى أن طاعته واجبة بالمطلق (ص ٤٣) ويريد أن يجابه النبوءة ويُفشل صحتها. يوكاستا، أمه وزوجه، تقف إلى جانبه، قادرة، هي أيضاً، على أن تطلب منه أن لا يكترث بالنبوءات، وأن تُريه كيف يناقض القدر نفسه بنفسه فيموت الرجل، الذي قالت النبوءة أنه سيموت بيد أوديب، بيده.

كأنّ أوديب ويوكاستا في هذا الإيهام صوتان ينهضان، في حوارهما الضدي، من موقع آخر هو غير الموقع الذي يحكم الأصوات الأخرى، كأنهما فيما يقولان متحرران، غير محكومين بموقع فوقي للقدر به سطوة ومنه تقول الأصوات الأخرى. يترك الراوي/ الكاتب لهذين الصوتين (ورمزهما أوديب) أن يقولا، ويخفي في هذا الإيهام، الذي يخلق، موقعاً له هو موقع القول بسطوة القدر. الموقع المتحكِّم بالنص. وبذلك يوهم بموضوعيته. وبأن حوار الأصوات هو فعلاً صراع المواقع في النص أو صراع الايديولوجي فيه.

في مواجهة أوديب وزوجه يقف كريون وتيرسياس ومعهما الجوقة.

إنهم جميعاً آسفون لأن: «النبوءة التي أعلنت للايوس، قد أصبحت أثراً بعد عين. إن الناس يزدرونها، وأبوللون لا يلقى إجلالاً وتعظيماً. . . إن عبادة الآلهة تسير إلى زوال» (ص ٦٠).

تيرسياس أعمى يواجه أوديب المبصر كأنهما في وضعهما هذا يتناقضان على حدّ البصيرة: من يعرف ومن لا يعرف. من يرى ومن لا يرى.

تخلق الصياغة، من حيث هي ممارسة الكاتب كتابة نصه، ثنائيتها الموحية بحقيقة للقول، فتخلق بذلك وهمها الفني. نرى إلى هذا الوهم الفني على مستوى القول، نراه، وعلى هذا المستوى، ممسوكاً بمنطق ترابط حلقات الحكاية فيه، الترابط الذي له طابع الضرورة، كما رأينا. ينهض منطق الترابط هذا بالوهم الفني، يبديه حقيقياً. . . ويبقى الايهام هو ما يمارسه القول/ الصياغة. إنه نطقها، فنّها، به تنبني حركة العلاقات بين العناصر المكونة لبنية الشكل. (الشخصيات. الزمن. الحكاية. .). وفيه يولد الاجتماعي مختلفاً ومتميزاً في اختلافه.

لعبة القول / الصياغة هي لعبة خلق حقيقة على مستوى الإيهامي، حقيقة تعادل فنيته، وتبدو كأنها الـ حقيقة.

تقنعنا الصياغة/ القول، التي لها في نصنا هيئة الحوار، بأنه لم يكن لأوديب أن ينجو من نهاية شقية فانتحرت يوكاستا وفقأ هو عينيه. لقد انتهى أوديب إلى ما يجب أن ينتهي إليه وهو يستحق نهايته.

تقنعنا الصياغة/ الحوار بذلك، فما يترابط من أحداث إنما يترابط بمنطق، والأحداث إذ تترابط بمنطق إنما يكون وصولها إلى ما وصلت إليه هو وصول حق: فأوديب الذي فقأ عينيه هو أوديب الذي تمرد على القدر. . مهم إذاً أن تقنعنا الصياغة/ الحوار، بأن أوديب متمرد، وقد تكون نهايته التي جاءت كخلاصة أو كنتيجة لها شكل العبرة والموعظة هي التي حكمت بدايته ووسمتها بطابع الصحة والإقناع، فكان خروج أوديب من كورتينا هو

خروجه على إرادة القدر وتمرده عليه. ونحن إذ نقبل بصحة البداية تحت وطأة قبولنا بالنهاية إنما نسقط بذلك سؤالنا النقدي، ونقف في الموقع الذي يقف فيه الراوي/ الكاتب. هكذا وإذ يوهمنا النص/ الحوار بأن الصراع بين أصوات الشخصيات (أوديب ويوكاستا مقابل كريون وتيرسياس) هو صراع بين موقعين بهما تنهض بنية النص، إنما يُغيِّب، بهذا الإيهام، موقع الراوي/ الكاتب المتحكم هو بالنص، والذى هو موقع القول بسطوة القدر. أي إنما يُغيِّب إيديولوجياً له هوية منحازة.

في خفاء الموقع هذا، في الإيهام بأن الحوار صراع بين موقعين، يبدو الراوي/ الكاتب مجرد شاهد، غير متدخل في حوار الشخصيات، كأن القول/ الحوار هو فعلاً قولها، لا قوله. وهو في هذا الذي يبدو فيه من حياد أكثر قدرة على الإقناع وأكثر قبولاً من السامع.

وبهذا يذهب الإيهام الفني خطوة أبعد. إنه ينقل، وهماً، حوار القراءة إلى حوار بين الشخصيات. يوهمنا بأن ما يمكن أن يكون حواراً مع النص هو حوار قائم بين الشخصيات فيه. ينوب الحوار عن القراءة، وتُغري اللعبة الفنية القارىء بأن لا يقرأ، تضعه في وهم القراءة، فالبطل هو الذي يقرأ بدلاً عنه، والقارىء مساق، بالفن، إلى موقع البطل. يساق القارىء إلى موقع البطل إذ يوهمه هذا الأخير بأنه يحاور من موقع نقيض، وبأنه غير محكوم بموقع الراوي/ الكاتب الخفي.

يبدو أوديب وعلى مستوى القول صوتاً ضد القدر. من موقع نقيض، يحاور من هم في موقع آخر مع القدر. لكن أوديب الذي يوهم بموقع نقيض انتهى إلى القبول بقول من يحاورهم. انتهى مقتنعاً. انتهى انتهاء له طابع الضرورة أو الحتمية، وكأن انتهاءه هذا هو نهاية موقع له. كأنه حتمي أن لا يكون لهذا الموقع بقاء. أو قوة على نهوض النطق فيه.. هكذا تصبح قناعة أوديب أو حتميته هي أيضاً قناعة القراءة التي تقرأ من موقعه وهي أيضاً حتميتها. القراءة التي تقرأ بلا نقد هي قراءة معرضة لأن تسير باتجاه ما يسير

إليه موقع الراوي/ الكاتب الخفي، تسير إلى حيث سار أوديب، تصل إلى ما وصل إليه من وقوع تحت حكم الموقع الذي يحكم النص، تتماهى بهذا الموقع الذي منه ينهض منطق القول/ النص. النص المتماسك بالموقع له وبالموقع فيه. تدخل القراءة في اللعبة الفنية، في الايهام الذي تبدعه الصياغة/ الموقع، الصياغة/ القول، القول/ الراوي/ الكاتب. تدخل في الإيهام الذي تبدعه اللعبة. بلا سلاح نقدي تدخل القراءة. تدخل وتترك للعبة الفن أن تصل بها إلى حيث تريد أن يصل لعبها.

بهذا الإيهام الذي يخلقه الحوار/ القول من حيث هو صياغة تستعين بتقنيات لغوية تميزها في بنية، يتأكد لترابط الحلقات منطقها، يتأكد طابع الضرورة لها: ترتد النهاية على البداية، ويرتد القول على الحكاية فيه، تبدع الحكاية قولها إذ يصوغها. يتزاوج المستويان (مستوى الحكاية ومستوى القول)، يتماهيان في إتقان الصياغة، في فنية القول وفي إقامة بنية شكله. يتكرس المخلوق الفني في نمطه وفي لغته. يستقل بحركة العلاقات بين عناصر بنيته، ويطلب من القراءة احترام مثل هذا الاستقلال. تكرسه القراءة حين تتخلى عن نقده. تكرسه حين تقبل بمنطقه منطقاً لها. تحنطه حين تقبل بما يوهم ولا نُدخِله في النقد، في زمن القراءة من موقع اختلافه. تكرسه جوهراً مطلقاً فتميته وتلغي فعلها. قدرتها على الإبداع، على الخلق والتجديد. تترك النص في عجزه عن الدخول في زمن التحول، زمن ولادته مختلفاً، زمن انكشاف ما ليس فيه وما ليس له. تتركه يموت في عجزه الذي هو، في الوقت نفسه، عجزها.

أما الراوي/ الكاتب، الكاتب/ الموقع، فهو في مثل هذه القراءة غياب. كأنه، وكما هو في الإيهام الفني، لا وجود له، أو كأن لا موقع له، أو كأن لا موقع للنص منه يكون القول. كأن النص ليس محكوماً بموقع الراوي/ الكاتب، كأنه، وكما هو في الإيهام الفني، محكوم بأصوات الشخصيات، بالحوار فيما بينها، وكأن الحوار هو حوار المواقع وليس حوار الأصوات المحكومة بالموقع نفسه كما هو الأمر في نص «أوديب ملكاً».

أوديب والموقع النقيض

وقد يسأل القارىء، وتراني أسأل معه: ما الذي يحملنا على القول أن أوديب لا يحاور من موقع نقيض الأصوات التي تحاوره على حدّ القدر؟ كيف يمكننا أن نثبت أن صوت أوديب في علاقته بالقدر لا ينهض من موقع نقيض للموقع الذي منه تنهض الأصوات الأخرى في علاقتها بهذا القدر؟ وهل حقاً أن صوت أوديب هو صوت محكوم بالموقع نفسه الذي يحكم الأصوات الأخرى (كريون وتيرسياس والجوقة..) التي يحاور، والذي هو موقع الراوي/ الكاتب الحاكم بنية النص/ القول كله؟.

لنعد إلى النص لنقرأ، وعلى مستوى القول فيه، ماذا تقول الحكاية:

تقول الحكاية أن أوديب خرج من كورتينا بعد أن كان في حفلة وسمع رجلاً كان قد أسرف في الشرب يقول له أنه ليس ابن أبيه وأمه، و «ظلّت تلك الكلمة» كما يقول أوديب في صمته لنفسه (وليس مخاطباً أحداً) «تثيرني وتؤلمني دائماً لأنها تغلغلت في أعماق قلبي. وعلى غير علم من أبي وأمي، توجهت إلى دلفوى، ورجعت بخفي حنين لأن أبوللون لم يجب على سؤال مما سألته، إنما أشار في وضوح إلى مصائب أخرى فادحة أليمة. وأنبأني بأنه قد قضي أن أتزوج أمي وأن أنجب أمام أعين الناس ذرية بغيضة وأن أقتل أبي الذي وهبني الحياة. فلما سمعت هذه النبوءات، أخذت بعدئذٍ أسأل النجوم عن الطريق الذي اتبعه، ونفيت نفسي من كورتينا إلى مكان اعتقدت أنني لن أرى فيه هذه النبوءات المخزية وقد تحققت.» (ص ٥٢/٥٣).

يحمل هذا المقطع الذي ينطق به أوديب أكثر من دلالة:

ـ فهو **أولاً**، ليس حواراً بل كلاماً مع النفس، أي كلاماً داخلياً كاشفاً، له طابع الصدق والحقيقة. أوديب يتذكر ما حدث ومع تذكره يرى

ويفهم. إن هذا الكلام هو إذاً بمثابة إعادة نظر تصل بصاحبها إلى إدراك حقيقة معنى ما حدث.

- وهو ثانياً، يشير إلى أن أوديب كان قد ذهب إلى دلفوى ليسأل أبوللون، أي ذهب يطلب جواباً على سؤال لا يعرف هو جواباً له. يطلب معرفة من مصدر النبوءة. وفي هذا دليل على إيمانه بهذا المصدر وبما يقول. من موقع الإيمان إذاً توجه أوديب إلى دلفوى ليسأل أبوللون. لكن أبوللون لا يجيب على سؤال أوديب. أبوللون يقول نبوءته. فأبوللون لا ينطق بجواب حدده سؤال أوديب له. وفي هذا دلالة على عظمة أبوللون المطلقة، وموقع أوديب الدوني منها. وليس الراوي/ الكاتب بغريب عن صياغة هذه الدلالة، بل عن هذه الدلالات في نصه، في أصوات الشخصيات، وبالتالي، في العلاقات فيما بينها.

- وهو ثالثاً، يقول لنا أن أوديب توجه إلى النجوم يسألها عن «الطريق» الذي عليه أن يتبعه. وفي هذا دلالة على أن أوديب لا يختار هو بنفسه هذا الطريق، ولا يطلب ذلك منها. إنه ودون تردد، دون تساؤل، دون أية محاولة أخرى، يتوجه إلى النجوم، كأن الأمر هو، بداهة، كذلك. ليس أوديب إذاً صاحب خيار، ولا صاحب إرادة تقرر طريقه. وهذا يعني أنه واقع، بداهة، تحت حكم هذه القوة الفوقية. وهو، بداهة، مؤمن بها، خاضع لقولها، لمشيئتها. من موقع الايمان بما سيسمع من كلام، يسأل أوديب النجوم عن طريقه. يطلب معرفة من مالكي المعرفة، ويطلب إنقاذاً من أصحاب الحكم والقدرة في الإنقاذ، فماذا بقي إذاً لأوديب كي نظن أنه يتكلم من موقع نقيض؟

- وهو رابعاً، يقول لنا أن أوديب خرج من كورتينا. أليس في ذلك دلالة على أن أوديب شاء شيئاً واحداً هو أن لا يبقى في كورتينا متحدياً القدر؟

يوهم خروج أوديب من كورتينا بأنه بمثابة تحدٍّ للقدر، وأن بقاءه فيها

هو استسلام لمشيئة هذا القدر وقبولاً بحكمه، لكن لو نحن تمعنا قليلاً في كلام أوديب أعلاه ومن ثم في فعله لوصلنا إلى عكس ما يوحي به الإيهام الفني: فلو كان لأوديب أن يتحدّى فعلاً القدر لكان عليه أن يبقى في كورتينا. ولو كان أوديب لا يريد أن يؤمن بالنبؤات لما طلب المعرفة من أصحابها. وعليه ألا يعني خروج أوديب من كورتينا اعتقاده بأنه لو بقي فيها لقتل أباه؟ أليس في هذا دليل على إيمانه بالنبوءة وبقدرتها على التحقق؟ لقد خرج أوديب من كورتينا إذاً خوفاً من تحقق النبوءة، خشية من قدره. وخروجه له معنى الهروب من القدر وليس معنى التحدي له.

من موقع الإيمان بالقدر خرج أوديب. من موقع الايمان بالقدر تحدى أوديب القدر، ومن منطق هذا القدر وقف في وجهه. خلف هذا الموقع يقف الراوي/ الكاتب، وبهذا الموقع ينهض النص/ القول متحكماً بأصوات الشخصيات كلها على تفاوتها واختلافها.

يتحكَّم هذا الموقع ـ المنحاز إيديولوجياً للقدر ـ ويمارس، في انحيازه هذا، لعبته الفنية، فيوهم بموقع نقيض، ويبدع لأوديب مأساته.

النص الواعظ والتقويم الإيجابي

وعليه فإن هذا الترابط الذي قدمنا للحكاية ليس قائماً، كما هو في المنهج الشكلي، بمنطق ذاتي، ليس منطقُ الترابط هذا منطق آليةٍ له، أو منطق شكلٍ له، بل هو ترابط قائم بمنطق الموقع الذي منه ينهض القول، ومنه تكون الصياغة فيكون منطقها، والذي هو في «أوديب ملكاً» منطق القول بتحكُّم القدر، أو بحكمه. وليس انفتاح الموقع هذا، على رؤية ما هو نقيض له، بنافٍ لتحكُّمه بمنطق بنية نصِّه، بل إن هذا الإنفتاح هو بمثابة دعامة أساسية تخوّل الصياغة أن تمارس بنائيتها الفنية، فتبدع الإيهام بما ليس في النص موقع آخر نقيض، وتحفظ، في الوقت نفسه، لبنية هذا النص تماسكها ونمطها الإتساقي. وفي هذا كله يكمن الجانب الأساسي من قيمة

النص. هذه القيمة التي ليس لنا أن نفصل الفني فيها عن الايديولوجي في هويته. إن نص أوديب الذي ترك لقرائه، أو لسامعيه، موعظة واضحة حين تركهم شهوداً على مأساة بطل ظن نفسه قوياً قادراً على مجابهـة القدر، وإن نص أوديب الـذي قدَّم درسـاً تعليمياً لمن خـوّلت له نفسـه أن يفعل فعـل أوديب أو أن يقول قولـه، إن هذا النص الـواعظ في عمق القول فيـه، في الأساسي منه، بقي رغم هذا، قابلاً وعلى مدى زمني طويل، لتقويم إيجابي، لا فقط من قبـل من رضي ويرتضي بهـذه الموعـظة، بل حتى من قبـل من رفضها أو ما زال يرفضها إذ يكتشف سطوة مغزاها ويقف، إيديولوجياً، في مـوقع نقيض هـو في واقعـه الاجتمـاعي التـاريخي آنـذاك مـوقـع التحـرر والديمقراطية.

التقويم الإيجابي يجد تفسيره في الفني، فيه من حيث هو قدرة إيهامية، ينفتح بها الموقع الذي منه ينهض القـول على مـوقع نقيض لـه، يُري الفني محتفظاً بموقع لنطقه. يُري الفني ويحيل على واقع صراعي فيوحي بصدقـه، لكن قوله يبقى قولاً باتجاه الموقع له.

هكذا وكي يكون أوديب/ البطل مستحقاً عقوبته، في أعين الناس، كـل الناس، لا يكتفي الـراوي/ الكاتب بجعله متمـرداً على القـدر، بـل يصفه، وعلى لسان المنتصرين للقدر، أي على لسان هؤلاء الذين يقفون في المـوقع نفسـه الذي يقف فيـه الراوي/ الكـاتب، يصفه بـالحاكم المتشبث برأيه: لا يصغي، لا يستقيم نظره ولا يستقيم فكره.

يصف الراوي/ الكاتب أوديب بذلك وينسى أن أوديب كان يصغي إلى الخـادم والرسـول رغبة منـه في الإصغاء إلى حقيقـة ينطق بهـا لسانها، وبالتالي، رغبة في التعرف على القاتل الآثم وتخليص أبناء طيبة من الهلاك.

يقول كريون مخاطباً رئيس الجوقة، وعانياً أوديب بكلامه:

- «هـل كـان مستقيم النـظر، مستقيم التفكـير حـين وجـه إليّ هـذا الاتهام» (ص ٣٨).

ويقول مخاطباً أوديب نفسه :

ـ «أتعرف ماذا يجب أن تفعل؟ أصغ إليّ كنـد يردّ عـلى ما قلت، ثم أحكم عليّ بعد الاصغاء» (ص ٣٨).

ثم، وبكل وضوح، يقول له :

ـ «. . . فأنت لا تحسن التفكير» (ص ٣٩).

كأن الراوي/ الكاتب يشعر أن إيهـامنا بتمـرد أوديب لا يكفي سبباً يقنعنا باستحقاقه هلاكه، فوصفه بما وصف.

الفعْل الدرامي ونقل المعرفة

يوهمنا الراوي/ الكاتب بتمرد أوديب/ البطل، بقدرته، ويبقى تمرد أوديب محكوماً بموقع الإيمـان بالقـدر. يصل أوديب/ البـطل إلى شقاوتـه، لكنه يصل إليها لأنه كان يجهل، كان لا يعرف حقيقة ما حدث. ربما لهذا يبدأ النص الحوار من لحظة هي من زمن الحكاية، لحظة طرح السؤال: من هو الآثم قاتل لايوس ؟ السؤال الذي به يتحـدد فعل نمـو الحوار كفعـل، فقط، لنقل المعرفة ممن يعرف إلى من لا يعرف، ممن يعرف القاتل الآثم إلى من لا يعرفه. بهذا يأتي التحوّل الدرامي غير ملازم لتحوّل في الوعي عنـد البطل، وعند من يقف في موقعه قارئاً أو سامعاً ومتمثلاً به في قراءته وسماعه له.

يأتي التحوّل الدرامي في النص مجرد انتقال من السعادة إلى الشقاوة، إنه انتقال من أوهمنا الفنيّ بوقوفه في الموقع النقيض. وبغياب السؤال عمّا إذا كـان الاثم آثماً (وليس من هـو الآثم)، بغيـاب السؤال. لماذا؟ والاكتفـاء بـ من؟ يأتي هذا التحوّل الدرامي مقتصراً، في مؤداه، على تقديم الموعـظة التعليميَّة، أو العبرة.

ينمو الحوار بدينامية البحث عن القاتـل، عن من قتل، فكـان آثماً.

وهو بذلك ينمو بدينامية نقل أوديب الآثم من:

شخصية آثم لا يعرف أنه آثم

إلى شخصية آثم يعرف أنه آثم

ينتقل أوديب من الجهل إلى المعرفة بوضع كان قائماً مسبقاً. أو تنتقل إلى أوديب معرفة واقع إثمي كان قائماً قبلاً. وهذا الواقع قائم كذلـك بقوة القدر وحكمه. لذا فالقارىء/ السامع المتماهي مع أوديب/ البطل هو مجرد شاهد على ما حدث، علِ [illegible] ـو حتمي. يشهد القارىء على أن ما حدث كان حتمياً، وأن أوديب كان آثماً، وأن انتقاله من السعادة إلى الشقاوة كان بالتالي حتمياً مبرراً. فهل هذه هي المعرفة أم هو كشف المخبأ، وانتقاله هو ذاته من حيّز المجهول إلى حيّز المعلوم؟

ليس فعل الحوار هو فعل تغيير النظر إلى الأمور، أو فعل نمو الوعي بالشيء وتطور التفكير به.

ليس فعل الحوار هو فعل تغيّر مواقع رؤية الأشخاص، في علاقتهم بموضوع رؤاهم، باتجاه التحرر من سطوتها، باتجاه ما هو تقدمهم أو حريتهم. لقد اكتشف أوديب خطأه، حين أوهم وتوهمّ قوةً فيه، وأدرك عجزه، ووعى ضعفه، أي حقيقته. وحال أوديب هو حال من يقرأ ويسمع متماهياً معه في موقعه هذا، لا ناقداً لهذا الموقع، كاشفاً له من موقع نقيض.

لا ينمو فعل الحوار باتجاه الموقع النقيض، وإن كان لا ينهض منه. بل يرتد، عكس الموقع النقيض، باتجاه الموقع الذي منه ينهض. لا ينمو الايهام الفني باتجاه أن يكون، وعلى المستوى نفسه، حقيقياً، لأنه لا ينمو باتجاه أن يصير، في أثرٍ له، حقيقياً.

كأن الحوار ينمو باتجاه إسقاط ما أوهم به، يوهم الفني ليُسقط ما يوهم به. ينجح الفني في ممارسة وظيفته: مبتغى القول وأساسيُّه. يكشف الفني، بالقراءة النقدية، حقيقياً له: سطوة القدر في معادلها الفني الذي هو مأساة أوديب، والشفقة والرحمة عليه، لأنه لن يتجرّأ مرة أخرى على التمرد.

فعل الحوار هو فعل المجيء بمن اهتز موقعه، أو ساوره سؤال الشك، إلى موقع القول بحكم القدر. ليصير هو الـ موقع، فيه يعانق البطل/ أوديب وقد انتهى دوره، الراوي/ الكاتب. يبدو أوديب البطل في اللعبة الفنية، في الإيهام الذي تبدع، مختلفاً عن الراوي/ الكاتب. لكنهما يلتقيان في حقيقة لهما. تتكشف هذه الحقيقة في مسار الفعل الدرامي. وفي توجه هذا المسار.

نكشف الإيهام إذ يتكشَّف لنا نقداً، نكشفه فنرى أن خروج أوديب من كورتينا كان خوفاً لا مجابهة توهمنا بها الصياغة، أو نكشف أن مجابهة أوديب كانت مجابهة برَّانية، هروباً، ضعفاً أو خشية، لم تكن مجابهة أوديب مؤشر قوة. إنها مواجهة من الموقع الذي كان أوديب فيه، فعاد، أو بقي فيه.

أوديب، في هذا، صوت الراوي/ الكاتب، بطله، يقول ما يمكن أن يقوله في زمنه، صاحب موقع في الصراع ليس له أن يكون قوياً فيه، وليس له أن يكون في موقع نقيض له، وليس له أن ينمو درامياً باتجاهه.

يقول أوديب، لكن في زمن محكوم بموقع للقدر فيه سطوة تمارس تعليميتها، أو وعظها. يقول فيصل إلى مأساته التي تعادل توبته:

- «ينبغي أن أطيع ولو كارهاً». (ص ٩٥).

سؤال النقد وجواب النصّ

هل نترك الكاتب/ الراوي يمارس لعبته علينا؟ هل نتماهى مع الفني، نُغيِّب نقدنا فيه، هل نتركه يقنعنا بأن موقع قوله هو الـ موقع، أو اللا موقع؟

هل نعتقد أن الفني ينهض من موقع لا هوية إيديولوجية له، وأنه بالتالي فوق الاجتماعي وخارج الصراع فيه؟ أو أنه إذ ينهض من موقع لا يمكنه أن ينهض من موقع نقيض، متسقاً في بنيته، فنياً في دراميته، منفتحاً أيضاً على ما يخالفه من مواقع ومتجهاً، في الوقت نفسه، باتجاه تاريخيته؟

إن نهوض القول من موقع يناقض الموقع السلطوي الذي لموضوعه، لا يعني حكماً عجز هذا القول على أن يكون دراميا. يرتبط الدرامي بالصراعي، وتبقى المقدرة الفنية شرطه في مطلق الأحوال. وعليه يبقى القول، في نهوضه من موقع نقيض، قادراً على أن يكون إيهامياً مأساوياً، لكن باتجاه آخر هو اتجاه التحويل الفعلي للوعي والموقع. إنه، وفي علاقته بمرجعيته هو نفسه نقدي. (مثال ذلك رواية عبد الرحمن منيف الأخيرة: «مدن الملح» التي تقدم نموذجاً بارزاً على ما نقول. ففي هذه الرواية، التي لنا إليها عود موسع، ينهض القول من موقع نقيض للموقع المسيطر في زمنه، والمحدد بموضوع الرواية. ينهض القول مأساوياً فنياً موهماً بصراع، هو على مستواه الفني حقيقي. . .).

هل نترك الراوي يبني على الوهم وهماً فنترك أسئلتنا ولا نطرحها على النص؟

هل نترك النقد فلا نسأل:

لماذا قبل أوديب أن يكون آثماً وهو الذي فعل ما فعل دون علم منه؟

هل أوديب آثم حقاً؟

جواب النص الوحيد هو: لقد كان على أوديب أن يقبل بالقدر، أن يخضع له، أن يصدق النبوءة، أن لا يعارض.

ونحن إذ نقرأ النص من موقع أوديب، أي من موقع الراوي/ الكاتب الذي هو موقع ضرورة القبول بالقدر، ألا يكون علينا أن نصل إلى ما وصل إليه أوديب من ارتداد عما أوهمنا به إلى ما يجب أن يكون فيه: من التمرد إلى القبول، من ضد القدر إلى الخضوع له؟.

يوهمنا الفني بإيديولوجي نقيض، يوهم بغير ما يخفيه فتبدو حقيقة الفني التي يوهم بها الـ حقيقة.

كأن هذه الـ حقيقة التي يحملها الفني لا علاقة لها بهوية إيديولوجية، أو كأنها فوق الإيديولوجي أو خارجه لا دخل لها في الصراع الاجتماعي، ولا تقول، فيما تقول، موقعاً سياسياً فيه.

على أن هذا الذي نقول ونكشف، أو هـذا الذي نقـول ونسأل، لا يشكـل اعتراضـاً على فنيّـة العمل في بنيتـه المتمـاسكـة المحكـومـة بمـوقـع ايديولوجي لها. لا نعترض على الإيهام، بل نرى فيه قيمة العمل وأهميته، إنه انفتاح الموقع وحواره، الفني، مع موقع نقيض، وهو في ذلك يحمل قيمة مرجعية بها نقرأ الاجتماعي إذ نقرأ الفني.

كشوفات الأسئلة

يثير نص «أوديب ملكاً» فينا اهتماماً، ويحرك فينا مشاعر، لكنه أيضاً يطرح على النقد أسئلة. نعتقد أن هذه الأسئلة خولتنا:

- كشف الموقع الذي فيه يرى الراوي مـا يرى فيـروي موهمـاً ببطل يخالفه ويبقى هو قابعاً خلفه مكشوفاً لنقد يسائله.

- نهوض القول في بنية محكومة بهذا الموقـع رغم اختلاف الأصـوات وتنوعها وتفاوت منطلقات الكلام عندها وتوجهاته، وهذا ما خلق للبنية نمطاً يتميّز بتماسكه وبواحدية الموقع فيه..

- كون الموقع موقعاً له هويته الايديولوجية، وليس مجرد إيديولوجي. إنه موقع في الصراع، أي في الاجتماعي، أو في العلاقات في المجتمع. وهو محدد في هذه العلاقات الصراعية عـلى حد مفهـومي لهذا الصـراع، مرتبط بموضوعة القدر القائمة، صراعياً، بين موقعي نظرٍ لها: موقع الـ مع والموقع النقيض. الموقعان محددان على المستوى الإيديولوجي الاجتماعي.

- كون الترابط ترابطاً محكوماً في منطقة الخاص بهذا الموقع الـذي له هويته الإيديولوجية.

ـ كون الأصوات في الحكاية محكومة كلها بصوت الراوي/ الكاتب. صوت الراوي/ الكاتب يترك أثره في حوار الأصوات، في توجهها، وبالتالي، في نمو الفعل الدرامي أو السردي الحواري.

خلاصة

ليس منطق ترابط حلقات القص منطقاً شكلياً، بل هو، وفي الشكلية التي يبدو بها مكتسباً طابع الضرورة، فنّي، أي متميز ومستقل. يمارس بهذا التميز والاستقلال، لعبة الإيهام متمكناً من إخفاء موقع القول أي هويته الإيديولوجية.

وهذا ما يطرح ضرورة قراءة النص قراءة نقدية وعدم الاكتفاء بالتأويل.

إن مسألة الكتابة تطرح مسألة القراءة كقراءة كاشفة لموقع القول، لحركة النطق من حيث هي تعبير له طابع الاجتماعي. أن نقرأ نقدياً يعني أن لا تكرر الكتابة الكتابة، بل أن تكون الكتابة إبداعاً منتجاً للمعرفة.

وأن يكون للقول موقع لا يعني أن يتراجع إلى حدوده، فتتماثل الأصوات وتنحسر الرؤية متقوقعة داخل حدوده الضيقة. لا بد للقول في نهوضه فنياً من أن ينفتح، من أن يدخل في العلاقات وينبض بالحياة. بدون ذلك تصير الصياغة، أو يصير التعبير الفني، مجرد خطاب لموقع إيديولوجي، تسقط اللعبة الفنية، تسقط ضرورة تميز القول.

ينفتح الموقع، تتسع الرؤية ضمن الموقع، أو في إطار حتميته، وفي اتساعها هذا قد تطول المختلف، وقد تقارب النقيض. لكن حين تتسع الرؤية وتتعمق، أي حين تصل إلى حدود التهيؤ لتغير الموقع، للانتقال إلى الموقع النقيض يكون على القول أن يتغير نطقه ويتحوّل توجهه.

وقد تتسع الرؤية، قد تعيش تناقض المواقع وتنهض بهذا التناقض، إذ

ذاك يكون على نمط البنية نفسه أن يتغير. ربما يكون على الراوي في مثل هذه الحال أن يكون فعلاً مجرد شاهد يرى إلى التناقض ويترك له القول، أي يترك لأصوات الشخصيات أن تكون فعلاً أصوات المواقع المختلفة والمتناقضة في اختلافها هذا. لذا فإن تغير هوية الراوي الفنية (من راوٍ يختبىء خلف الشخصيات إلى راوٍ شاهد) هو، في الوقت نفسه، وفي وجهه الأهم، تغير يطول هوية القول الإيديولوجية.

هل هذا ما يحاوله اليوم بعض كتاب القصة والرواية من الأدباء العرب؟ (نذكر على سبيل المثال الطيب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال»، والياس خوري في مجموعته «المبتدأ والخبر»).

اللاموقع؟ أو قتل مفهوم البطل

تجربة الياس خوري وأنماط بنية القص

يبدو لنا أن تجربة الياس خوري في السرد القصصي تحاول جديداً في تقنية القص. تطول المحاولة نمط البنية، ومفهوم البطل من حيث علاقته بالراوي ـ الكاتب. وهي، بذلك، تعني موقعاً للقول يترك أثره على نسق العلاقات الداخلية بين عناصر العمل الأدبي، وبالتالي، فإن هذه المحاولة تضمر وجهة نظر فكرية، ترتبط بمفهوم لحرية القول، وللإنسان في الشخصية القصصية، من حيث علاقة هذه الشخصية بالراوي، أو، بالراوي البطل.

على أن وجهة النظر الفكرية هذه، لا تنفصل عن واقع العلاقات الإجتماعية، وما يحكمها. من قيم، ومن نظم إيديولوجية سياسية. بل إن هذا الواقع يشكل مرجعاً لها تحيل عليه. إنه، وفي وجهه الأهم، واقع هذه العلاقات الإجتماعية زمن الحرب في لبنان.

لكن هذا لا ينفي أن تكون محاولة إلياس خوري، رغم خصوصيتها وحدّتها التقنية، محاولة مندرجة في سياق ما أفصح عنه نصّنا القصصي المعاصر، من نزعة تحررية تميل إلى تحييد الراوي الكاتب، فلا يبدو سلطوياً

متحكماً بشخصيات عالم قصه، ولا يظهر بمظهر الشخص البطل، مالك المعرفة، ومحتكر الحقيقة في صوته وفي الموقع الذي منه يسوس النطق.

لقد عرفَ قصنا العربي المعاصر أدباء بارزين استطاعوا في أعمالهم أن يدعوا شخصيات قادرة على الرؤية والنطق، وعلى أن تبدو متحررة من هيمنة الراوي البطل، ومن تسلطه، ومن مصادرته لنطق الشخصيات الأخرى. لم يعد البطل هو فقط هذا الذي ينبني العمل في سبيل نصرته، بل تنوّع في مأساويته، ووقف أحياناً يصغي إلى أصوات الشخصيات الأخرى وهي تصارع ضد موقعه المهيمن.

نقول هذا، ونرى إلى اختلاف في تجربة الياس خوري يبرّر توقفنا عندها. ونحن إذ نحاول أن نرى إليها، لا نتسرع بتقويمها، بل نكتفي بكشف خصائصها، كما أننا قد لا نغفل الإشارة إلى مراجعها التقنية في الرواية الغربية الحديثة. وهو أمر لا يضيرها، لأنها في عمقها تفصح عن وجهة نظر فكرية تحيل على الصراع في لبنان وتؤوله أو تفهمه هكذا، ولأنها أيضاً تبني عالم قصها من هذا المنظور، من حيث هو موقع فيها يتحكّم بطابع الشخصيات، بسياق زمن القص وتقنيته، بمفهوم الراوي وعلاقته بهذه الشخصيات، أي بمجمل ما يشكل بنية العمل في نسقه الفني.

نمطان في القص العربي المعاصر

ونحن كي نوضح ما ندّعيه حول حول هذه المسألة، نجد أنفسنا مضطرين لأن نعرض، ولو بكثير من الإيجاز، لنمطين من أنماط القص العربي، ممهدين بذلك لنمط ثالث، نرى مثالاً له عند إلياس خوري (علماً بأننا لا نحصر أنماط القص العربي بهذه الأنماط الثلاثة).

النمط الأول: ويتميز بهيمنة موقع الراوي البطل الذي يحكم منطق بنية القص: إن أصوات الشخصيات، على تنوعها واختلافها، ورغم الحوار والصراع بينها، تبقى، في هذا النمط. محكومة بموقع هذا الراوي البطل

(القابع خلف شخصية، أو خلف قضية). بالموقع المهيمن ينمو فعل القصّ، وبه يصل السياق إلى غايته.

الراوي هنا منحاز إلى بطله: الشخص أو الرمز. منحاز في موقع له هويته. منه ينطلق، ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس هذه اللعبة، بانياً عالم قصه. الموقع هو أبداً إيديولوجي. لكن هيمنته تعني، في نظر الكثيرين، هيمنة هوية إيديولوجية معينة. (إن الهوية للإيديولوجي هي دخوله في الصراع، وهي مؤشر على السياسي). الكاتب معني، طبعاً بهذه الهوية، وإن نجح فنياً بتلبس لبوس الحيادية، وتوسل تقنيات الخفاء.

تتسم بنية هذا النمط بطابع التماسك والإنسجام. تترابط، وعلى مستوى الحكاية في النص، حلقات القص. تترابط بعلاقة ضرورة، لها منطقها الخاص، وتحتل النهاية مكانة هامة وأساسية، لأنها تحدِّد منطق هذا الترابط. يمكن للقارىء أحياناً أن يستكشف، في ضوء معرفته بفكر الكاتب، آلية ترابط الأحداث ومؤدّاها.

يبدو لنا أن قصنا العربي الحديث هو، بشكل عام، يعتمد هذا النمط. فهو في غالبيته قصُّ الراوي / البطل، أو البطل القضية. وهو في نمطه هذا منحاز. لكنه في انحيازه مكشوف أحياناً، وخفي أحياناً أخرى.

مكشوف، لا قصداً، بل لأنه ضعيف فنيّاً، غير متملك لتقنيّات السرد الفني. مثل هذا القص نجده في الفترات الأولى والسابقة لأيامنا هذه، نجده عند جبران (في الأرواح المتمردة، والأجنحة المتكسرة) وعند الريحاني (جهان) وهيكل (زينب) وربما قبل ذلك أو بعد ذلك بقليل.

وخفي بفضل تطور القصّ، بحيث أصبح الكاتب قادراً على بناء عالم تخييلي قصصي غني، وواسع، ومعقد. وهو ما نجده عند محفوظ (الثلاثية وأولاد حارتنا وغيرهما) وعند غالبية كتاب القصة والرواية العربيتين المعاصرتين (ونشير إلى تميز ملحوظ لعبد الرحمن منيف في روايته الأخيرة مدن الملح التي لنا عود إليها).

ولا بد لنا من الإشارة هنا إلى أن هذا الانحياز هو، في ضعفه، وفي رقيّة الفني، هوية موقع، ينحاز لقيم مضيئة، يجابه بها، وعلى المستوى الثقافي. الإيديولوجي، قيم أخرى، مظلمة وسائدة في مجتمعاتنا العربية. قيم تشكل، في تسلطها، معاناة الإنسان العربي، وبالتالي، فإن الإنحياز هو، في معناه العميق، إقامة بنية عالم يحيل على مرجع له، واقعي، ويتوجّه، في دلالته، نحو مزيد من الوعي، أو نحو وضع الإنسان القارىء وضع المساءلة، والرؤية الكاشفة. الأدب هنا يمارس على مستواه الثقافي، ومن حيث هو قصّ، دوراً في الصراع. ربما كان علينا. في خطوة بحثية أبعد، وأدقّ، أن نسأل:

لماذا مثل هذا الدور للأدب؟ لماذا هذه الأولية للثقافة؟ هل لذلك علاقة بطبيعة واقعنا الإجتماعي منظوراً إليه في بناه الاقتصادية والسياسية والإيديولوجية السائدة؟

أما النمط الثاني فهو يتميّز بالخروج على مفهوم البطل/ الراوي الذي يروي من موقع واحد مهيمن إلى قص يصدر عن راويين بطلين لهما موقعان متصارعان. ليس من موقع واحد، في هذا النمط، يحكم أصوات الشخصيات، بل موقعان متناقضان. بالصراع بينهما، ينمو فعل القص.

بنية هذا النمط هي بنية تميل إلى القلق، إلى شيء من عدم التماسك والإنسجام، أو هي توحي بذلك، كأنها لا تترابط، أو كأنها تتفكك. وهي في هذا، لا تنمو نحو غاية لها. تنتهي ولا تنتهي، لكنها تطرح سؤالها، أو اسئلتها. كأن القراءة تستكملها، أو كأنها كتابة تمارسها القراءة. النموذج الأبرز لهذا النمط في رواياتنا العربية المعاصرة هو، كما نظن، «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح. (أنظر الفصل المتعلق بموسم الهجرة إلى الشمال).

لا يتخلى هذا النمط عن مفهوم البطل، بل يبدعه، مزدوجاً، وبالتالي

يقيم الحوار في النص بين موقعين فعليين، لكل منهما هويته الإيديولوجية. موقعان مختلفان أو متناقضان بالنظر إلى موضوعهما المشترك.

قد يشير الموقع المزدوج إلى مفهوم معقد لمعنى الحريّة، ولمعنى الاختيار، في الواقع الذي نعيش. وقد يشير إلى التباس الموقف، وقلقه، حيال بعض الموضوعات المطروحة في واقع الإنسان العربي، وأمام وعيه الثقافي. وقد يعبّر ذلك عن انفتاح في الرؤية، تتشابك معها الأمور وتتداخل، بحيث يبدو الصراع، من أجل مسألة ما، صراعاً مفتوحاً على تعدد الاحتمالات، وتنوعها، أو، على تعددها وتناقضها. هكذا يطرح النص سؤاله على القراءة، دون أن تكتمل بنيته بجواب عليه. لا تضمر البنية بنمطها هذا جواباً، بل تحمل سؤالاً، وتدعو القراءة لحضور فعلي لها.

النمط الثالث ومفهوم البطل

إن مزيداً من الذهاب في هذا الإتجاه يميز نمطاً ثالثاً، يستوقفنا، ويدعونا للنظر فيه، في محاولته أن يكون معاصراً، له طابع التجديد، أو التجديد والإبداع.

ينزع مثل هذا النص لكسر حصانة البطل (ومن خلفه طبعاً الراوي)، ولتقويض هالة تفوقه المطلق، وما يعنيه ذلك من نمذجة لسلوكه، ومن تقديس لقيمه. وبالتالي، يقف، مثل هذا النص، ضد ما قد يُخفيه نطق البطل من أهداف تعليمية وعظية، وضد ما يحمله فعل القصّ، المحكوم بموقع البطل، من نوازع إيديولوجية، قد تتسم بالضيق والمحدودية، وقد تتناقض مع تمايزات الرؤى، وتنوعها، في صراعها من أجل تحرر فعْلي، ومن أجل تجذير هذا التحرر في معناه الديمقراطي الحقيقي.

في هذا النمط يتوسل السرد تقنيات تستهدف قتل مفهوم البطل، واسقاط الموقع في هويته المنحازة. كأن الكاتب الراوي يحاول موقعاً بلا

هوية، كأنه يسيب النطق، ويتركـه للشخصيات. ليس من بـطل متفرد في حضـوره ومكانتـه في مثل هـذه النصوص. ليس من بـطل يستـأثـر بفعـل القص، وبانتباه القارىء، أو بوعيـه[1]. ليس من بطل هـو محور الأفعـال وبؤرة الأحداث والدلالات. . . هذا ما يحاول أن يوهمنا به القص باعتماده مثل هذا النمط.

يتـرك هذا السعي، لقتـل مفهوم البـطل، أثره عـلى علاقـة الراوي بالشخصيات الأخرى، وعلى علاقة الشخصيات فيما بينها، فتبدو سابحةً في عالم لا يخلو أحياناً من فوضى. هي فوضى الذاكـرة حين لا يحكمهـا منطق الوعي. إذ ذاك ينهض عالم القص في معظم الزمن فيه، بصوت راوٍ يتذكر. صـوت كأنـه ينتقل، في نـطقه وفي رؤاه، حـراً في الزمـان والمكان، حـرية الصوت تبدو حريةً لا يقبلها العقل التعليلي أو العقل الرائي من موقع تنتظم الأمور في حدوده، ووفق توجهه. بهذا، تبدو البنية مفككة. منتشـرة (وقد يكون نمط مثل هذه البنية معتمداً في الشعر ولكن وفق تقنيات خاصة بالقول الشعري)، كأن لا منطق يحكمها، أو يخلق اتساقها. يتكسر السرد، كأن لا راوٍ يمسك به، كأن لا موقع منه ينهض، وكـأن لا توجـه به يخـاطب النص القراءة.

الراوي هنا مجـرد شاهـد، بل شـاهد ممـزق أحيانـاً، مأسـاوي حتى السقوط في العدمية، وحتى الغياب في بلبلة الرؤية لما يجري، ولما يحدث بين الشخصيات وفي العالم الذي فيه يعيشون.

لنقرأ مثالاً على ذلك.

---

(١) أنظر الفصل الخاص بدراسة «ميرامار» لنجيب محفوظ.

قصة «رائحة الصابون»

الراوي الملتبس

في هذه القصة[1]، يستهدف إلياس خوري زعزعة مفهوم الراوي البطل الذي ألفنا. لذا، نراه يستخدم وسائل لغوية توهمنا، وعلى مستوى المتخيّل طبعاً، بأن الراوي ليس راوياً يختبىء خلف بطل ليروي عنه (بضمير الغائب)، أو ليس راوٍ يتماهى في شخصية تروي مباشرة بنفسها (بضمير الـ أنا).

هكذا يتقدم الراوي في «رائحة الصابون» على أنه «أنا» و «هو» و «عادل» في الآن نفسه. أو، هكذا يقدمه الكاتب (الراوي). يقدمه على أنه «هو»، عادل. لكنه يشعرنا، أو يوحي لنا، بأنه أيضاً «أنا»، أي أنا الذي يقدمه.

منذ البداية، يبدو الراوي راوياً ملتبساً. الواحد والكل. من يروي، ومن يُروى عنه. كأنه بهذا الإلتباس يبغي إيهامنا بأن لا موقع هيمني له. على أن هذا الإلتباس الذي يولده التركيب اللغوي، أو الصيّاغة الأسلوبية، هو نفسه الفني الذي يريد أن يوهم بأن لا صوت يحكم الأصوات الأخرى.

---

(١) «رائحة الصابون» وهي من مجموعة إلياس خوري الأخيرة «المبتدأ والخبر» الصادرة عن مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت ١٩٨٥.

أصوات الشخصيات المروي عنها. وأن لا موقع مهيمن وبطولي منه يسوس الراوي فعل القص باتجاه بطولة له.

لا موقع بهوية مهيمنة تخلق من الراوي بطلاً، أو شخصية رئيسة، يتموج القصّ حولها، ويجعل منها محوراً أساسياً، أو بؤرة مركزية.

هذا ما يريد إلياس خوري أن يقوله لنا في النمط الذي يكتب، أو، هذا ما نظن أنه يريد أن يقوله، حين نراه يجعل القص، ينتقل، فجأة، وبعد أسطر قليلة من بدئه، من قصٍّ بضمير الغائب إلى قصٍّ بضمير الـ أنا: من «رأى»، إلى «أرى».

نقرأ:

«ثم أتت، رآها، رأى عينيها الملونتين وهما تبحثان عنه، عيناها، أرى[1] الأخضر والأزرق والأسود والأبيض. أقول لها عن عينيها، أسألها...» (ص ٧٤).

لا بطل، أو، لا رواية ـ بطل عند إلياس خوري. لا بطل ذريعة لصوت الراوي (الكاتب). لأن، لا بطل في الفضاء الرمادي الذي يغرق فيه الناس، كل الناس. هكذا يبدأ القص:

«كل شيء رمادي. حيطان رمادية وطرقات رمادية. والناس، الناس بأيدٍ رمادية ورؤوس رمادية. كل شيء رمادي...» (ص٧٣).

في هذا الفضاء الذي بلا لون، الفضاء الذي تغيم فيه الأشياء، وتغيب الرؤية، فتتداخل المرئيات.. يحكي الراوي، الراوي ـ الكاتب. يحكي قليلاً، ثم، فجأة، يترك الكلام للمروي عنه ليحكي هو بضمير الـ «أنا»، ويصير بذاته راوية. كأن الراوي ـ الكاتب، لا يريد أن يتدخل،

(١) علامة التوكيد من: ي. ع.

رغم تداخله مع من يروي. أو، كأن ليس بإمكانه أن يتدخل. إنه المختلف فيما يرى: يرى، أو «أرى الأخضر والأزرق والأسود والأبيض»، يرى أكثر مما يرون، أو يرى ما لا يرون، فيختلف. يختلف ويتداخل معهم. هكذا يتراجع إلى حيِّز الشهادة. إنه يشهد على ما يجري، ويترك الكلام...

لكن، ما أن يصبح المروي عنه راوية، حتى يولد الإلتباس. ذلك أن هذا المروي عنه الذي أصبح راوية، هو، وكما جاء قبلاً على لسان الراوي - الكاتب: «عادل» و «أنا» و «هو». إنه هذا الذي يقف في تغيّر الأصوات اللغوية وضمائرها. الإنسان الواحد في فعل الوقوف المشترك، المتعدِّد في الفني، أي في الرمز اللغوي الدالّ، والمحيل، بدلالته، على واقع يراه الراوي (الكاتب). أو، الكاتب - الراوي.

نتبين ذلك في هذه العبارات الثلاث التي ترِد، كفواصل ثلاث، في الصفحة الأولى من صفحات القصة. نقرأ:

«عادل يقف»

و «أنا أقف»

و «هو يقف وأنا أقف» (ص ٧٣)

المقتول/ المتهم بالقتل

في بعض الروايات والقصص التي ألفنا، يكون الراوي، أحياناً، ومن خلفه الكاتب، شخصية من شخصيات قصّه. راوٍ بطل، يروي بضمير الـ «أنا»، لأنه يروي عن نفسه.

ليس الأمر كذلك، في «رائحة الصابون»، مع عادل. فعادل، وكما يوهمنا القص، ليس راوية بطلاً، وليس شخصيّةً، من شخصيات القصة، تروي بشكل يُضمر موقعها البطولي في القص. عادل شخص متداخل، تخلّىٰ له الكاتب عن الكلام ليبقى، أي الكاتب، مجرد شاهد. كأن عادل في

تداخله، الذي سوف نرى، أو كأنه في التباسه، بحكم هذا التداخل، هو فعل القص نفسه. أو، كأنه هذا الإنسان الواقع تحت وطأة فعل القص نفسه. إنه المفعول بـه والفاعـل في الوقت نفسـه. المروي عنـه والراوي. المقتـول والقاتل. (وليس القاتل والمقتول. لا بد لنا من التنبه لذلك في القصة، لأن ثمة فارق واضح بين العبـارتين: أن يصبـح القاتـل مقتولاً ليس كـما حين يصبح المقتول قاتلاً، ففي الحالة الأولى لا سؤال يطرح، أو قل إن السؤال المطروح هو سؤال ضعيف، أما في الحالـة الثانيـة فإن سؤالاً محيِّراً يطرح: كيف يمكن للمقتول أن يكون متهماً بالقتـل؟ وكيف يصير كـذلك؟). إنـه الملتبس في الفعل الملتبس. الفعل الـذي يستديـر، في نظر الكـاتب طبعاً، فيلتقي فيه الطرف السبب، بالطرف المسبب عنه، فلا يعـود المرئي سـوى فعل بذاته، ولذاته: إنه فعل القتل والدمار، فعل الحرب، معـادله الكـليّ والعام... وعادل فيه واحدٌ مـع الجميع. هـو وآخرون حـاضرون معـه. يتكلمون ويحاورون. لكنهم، في كلامهم وحوارهم، يتداخلون. يتداخلون على مستوى الفعل، فعل القتل، أو فعل الموت، في المعنى الأعم والأشمل للحرب. وبالتالي، يتداخلون على مستوى الموقع نفسه.

وهمٌ أن يظن الإنسان نفسه، في هذه الحرب المدمرة في لبنان، أنه، فقط، في مـوقع الضحيـة فيها. لـذا، يبدو عـادل، في تداخله مـع أسـماء أخرى، رمزاً يشير إلى كونه متهماً بالقتل حين يكون مقتولاً. أو، وفي تداخل المعادلة، يشير إلى كونه مقتولاً حين يكون قـاتلاً. كـأن الموت والـدمار هـو القول، هو النطق، أو، هو الفعل الذي فيه يتداخل الأشخاص فيفقـدون صفة البطولة. هذا، كما نظن، ما يضمره القص، حين ينهض في القراءة. أو، هذا هو توجّه الكلام فيه. إنه النطق في إضماره سامعاً.

تسأل المرأة التي يشـاهدهـا عادل في المقبـرة تبكي ابنها و «تحبـو على الأرض بثيابها السوداء الطويلة»:

ـ «دخلك يا ابني بتعرفو لعادل».

ثم، وفي متابعتنا الحوار بين المرأة وعادل، نقرأ:

ـ «مين عادل.

ـ عادل، الشاب المسلح يلّلي بيحرس هون. هيدا ابن حلال.

ـ ما أنا عادل يا خالتي.

ـ صحيح يقطعني كيف نسيت، يلّله. نسيت كان بدي أسألك عن ابني.

ـ شو اسم ابنك.

ـ اسمه عادل شو باك صرت تنسى.

ـ ووينو ابنك.

ـ يا ابني أوعا تكون أنت يللي قتلتلي ابني.

ـ ليش ابنك مات.

ـ لا، بعيد الشر، ابني ما مات، ابني سافر».

ثم تضيف المرأة، في سياق الحوار نفسه:

(. . .) «بس يمكن قتلوه» (ص ١٠٩).

تداخل المواقع أو تبادلها وضياعها

في هذا الحوار، تمارس الصياغة اللغوية لعبة دلالية تركز على تبادل المواقع، وتوحي بالتداخل بينها، وبالضياع لها، مما يجعل القص متسّقاً، في دلالته، مع ما سبق وولدته علاقة الراوي بالمروي عنه من تداخل والتباس.

تتبادل المرأة وعادل، أو عادل والمرأة، مواقع السؤال والإخبار

والنسيان. فيهيء ذلك لتبادل المواقع بين المقتول والقاتل:

يشترك ابن المرأة، وكما يشير الحوار إلى ذلك، مع عادل في الاسم، وتقول المرأة لعادل: «يا ابني»، فنسمع رنّة نداء أمومي. لكن هذه المرأة تقول لعادل في الوقت نفسه: «أوعا تكون أنت يللي قتلتلي ابني». عادل الابن (ابن المرأة) مقتول، وعادل الذي تخاطبه المرأة بكلمة إبني»، متهم بالقتل. مشكوك فيه، أو هو موضع تساؤل. وعادل هذا هو شخص يحمل السلاح ليحرس. لكن عادل هذا مقتول بالسلاح: «قتلوه». تقول المرأة. عادل هو الحارس، الأمين على الأرواح كي لا تُفقد،وعادل هو أيضاً المفقود: مسافر. هكذا تخبر المرأة في حوارها.

عادل إذاً حارس، أي مقيم، وعادل أيضاً، «سافر»، أي غير مقيم. إنه الشيء ونقيضه، أو المعنى ونقيضه. أو قل إن عادل رمز الواقع الذي يولّد نقيضه. لكن هذا المعنى له هنا خصوصيّته: إنها الحرب التي ليس لها إلا أن تولّد الموتَ نقيضَ الحياة.

تنسى المرأة. والنسيان يبرر التباس الأمور. تنسى فتتهم من تسأل، تاركةً لنا أن لا نصدق بأن يكون عادل قاتلاً، أو تاركة لنا أن نسأل مثلها، لكن بوعي: هل عادل حقاً قاتل؟

يلتبس عادل في وجوده. يلتبس فينزاح باتجاه الموقع الآخر. وعلى مستوى السؤال يصبح تبادل المواقع أمراً ممكناً، أو، يصير الكل عادل. الكل مقتول وقاتل.

يخطىء من يظن نفسه، في موقع المقتول فقط، في هذه الحرب. يقول لنا النص بالصياغة الفنية له، وفيه. باللعبة الفنيّة التي تولّد التبادل والتداخل، والموقع الملتبس. والموقع، في التباسه، كالصابون، لا يستقر، لا يحدَّد، لا يوضَح، بل يزحط أو ينزاح . . . فقط تصلنا رائحته، أثره. يذوب الصابون، يتبدّد، يضيع، يمّحي. . لا شيء نمسك به، فقط رائحة

تشير، تدلّ. . هل هي الحياة تذهب مُشيرةً إليها رائحة الموت؟ أم هو ضياع موقع النطق، سمة الحياة، في هذه اللعبة من تداخل المواقع والتباسها بين من هو مقتول ومتهم بالقتل أيضاً؟

لا موقع، والرؤية تذكّر، سيدها النسيان، أو ارتجاج الذاكرة، فتتداخل الأمور ويغيب المعنى الأعمق للحياة. لا شيء يبقى، سوى القتل، الموت. والمقتول قاتل.

والكاتب الراوي يتراجع. يتراجع إلى حدوده ككاتب. يتميز عن الراوي، يبتعد عنه. يريد فقط أن يكون شاهداً . هذه هي لعبته الفنية، وهذا هو الإيهام الذي يريد أن يبدع. إنه يحاول خلق حقيقته.

يوهم القص فيُبدِّد الموقع الذي به تتحدد، وعلى المستوى الإيديولوجي في النص،هويةُ القاتل قاتلاً والمقتول مقتولاً. يبدِّد القص الحدَّ الفاصل بين القاتل والمقتول، فتتبادل المواقع، بسهولة، هويتها.

يوهم الفني بذلك مستعيناً بامرأة تنسى؛ أمّ فقدت ابنها. فقادها ذلك إلى حالة أشبه بالهذيان. هذا ما توحي به حالتها التي نرى. امرأة تنسى أو تهذي، فتختلط الأمور عليها وتسأل بغية الوضوح. لكن حين تسأل هذه المرأة، يقول غسان:

«يجب قتل هذه المرأة لأنها مليئة بالأمراض».

كأن الوضوح هو المرض. كأن السؤال إذ يخطو باتجاه رؤية الإلتباس وكشف تداخل المواقع، يؤذي، يفضح، ويستوجب خنقه. يجب قتل سؤال المرأة؟ ربما يحيل قول غسان هذا على الرمادي الذي به بدأت القصة، والذي فيه يغرق الناس! الموت والدّمار وعدم معرفة معنى الحرب، كمعادل عامّ، لهذا الموت العامّ.

يقول غسان: يجب قتل المرأة. لكن، وبعد غسان، نقرأ:

«قال علي
قال آخرون
قلت أنا» (ص ١٠٨).

كلهم قالوا قول غسان، وأنا أيضاً قلت هذا القول. أنا عادل ـ الراوي ـ الكاتب. أنا كلّهم، أو كلّهم أنا ـ عادل. . . مقتولون نحن ومتهمون بالقتل:

تبحث المرأة عن القاتل فتوضع موضع من يجب قتله. غسان هو الآن في موضع من يريد القتل، أو في موضع من يوجبه. بل «علي» أيضاً، و «الآخرون»، و «أنا». الكل في موضع غسان. الكل أوجب القتل.

لكن غسان هذا، غسان الذي أوجب القتل، هو غسان القتيل، الشهيد، هكذا نقرأ:

«عندما أخذنا غسان إلى مقبرة الشهداء، وأطلقنا النار في الهواء حتى حميت سبطانة الرشاش قررت أنني لم أعد أستطيع أن أعود (ص ١٠٨).

تتعدد المواقع، وتتبادلها الشخصيات على حدود فعل الموت. وفي هذا يسقط وضوح الهوية الإيديولوجية للموقع، أو تغيب الهويّة كهوية منحازة ضمن صراع المواقع. كأن مثل هذا الوضوح أمر غير ممكن، أو كأن لا معنى له، أو كأن وضوح الهوية، في انحيازها، هو انهيارها. تنهار الهوية المنحازة أمام واقع الانحياز، والذي هو وجود في موقع، بينما الاعتقاد أن هذا الوجود هو وجود في الموقع الضد: إن المقتول يجد نفسه في موقع القاتل.

الموقع المنحاز والراوي الشاهد

ضد هذا الموقع المنحاز في صراع المواقع، في الحرب في لبنان، فيها بين طرفيها اللبنانيَيْن، أو فيها بين أطرافها اللبنانية، يقول النص، ينطق. ويكون النطق نطقاً من «موقع» ضد المواقع المنحازة؟ أو توجهاً يخاطبها بكشفها.

يقول موقع النطق في النص أن الأبيض ليس أبيض، وليس الأسود أسود. بل هو يرى «الأسود داخل الأبيض، الأبيض ممزوجاً بالرمادي»، وهو «لا يرى غير اللون الرمادي» (ص٧٣).

ربما كان اللون الرمادي الذي يتداخل فيه الأبيض والأسود هو المعنى الذي يشير إلى تداخل المواقع على مستوى فعل القتل. الفعل المنتج للموت العام. يغيب الموقع في الرمادي، إذ يغيب الفاعل في فعله ـ القتل ـ لأن الفعل يقع عليه بالضرورة. أو، إذ ينهض المقتول قاتلاً. يغيب الموقع في منطق الحرب وفي آليتها العمياء، الكاسحة.

لكن الراوي ـ الشاهد ـ الكاتب، الذي نجح في وضع المسافة بينه وبين الراوي ـ عادل ـ هو ـ أنا ـ المروي عنه، يقول: «أرى الأخضر والأزرق والأسود والأبيض». إنّه يرى ما لا يراه الآخرون، الذين يرون الأبيض أبيض، والأسود أسود.

بذلك، يبرز الطابع النقدي للنص، للقول في «رائحة الصابون». يقوم النقد بين موقع القول بتداخل المواقع، وقول آخر، يتوجّه إليه النص على أنه قول منحاز يقول بالقاتل قاتلاً وبالمقتول مقتولاً. القول الآخر الذي يتوجه إليه النص، هو قول المخاطب الضمني، أو السامع الخفي، الذي تظهره القراءة حين تكون نقدية. وقد تكتفي القراءة بأن تكون، وبدورها، منحازة إلى هذا السامع الضمني فترفض النص. ترفض قوله وتقوّمه على أساس منه. ترفض أن تكون منحازة ضد هذا السامع الضمني فتتبنّى قول النص، وتدافع عنه، وتقوّمه على أساس منه.

تداخل المواقع وتراجع الصراع

لكن يبقى لنا أن نقول، أنه، وفي تداخل المواقع، في تبادلها وتعادلها، في سقوط هويتها الإيديولوجية المنحازة ضمن صراع المواقع، في هذا كله، ومن حيث هو واقع قصصي، أي واقع قائم على مستوى التخيل والإيهام

الفني، يتراجع الصراع، يتراجع في النص، وعلى مستوى القول فيه. ينتفي التناقض، وتفقد الدلالة النصيّة، بالتالي، مقوِّم إحالتها على سياسي يرى، في هذه الحرب في لبنان، صراعاً بين مواقع متناقضة. يبتعد الإيديولوجي في النص عن السياسي. يتراجع التناقض، يتميّع حدُّه.

في النص، يبدو فعل القص نامياً بلا صراع، ويبدو عادل المتداخل مع الراوي ـ الكاتب، ومع ابن المرأة الذي اسمه عادل، شخصاً معطلاً، لا يجابه فعلاً ما، أو شخصاً ما. عادل يجلس في قاعة السينما وإلى جانبه فتاته. الأنثى التي لا اسم لها والتي يبدو أنه يحبها. عادل يشاهد، أو يشهد. يتذكر ويرى ويحلم وعادل الذي يروي، لا يروي. بل يُروى عنه. إنه واقع تحت وطأة الفعل، فعل القص. إنه المروي. والفيلم، السينما، هو الذي يروي.

يشهد عادل في زمن حاضر على مرئي. يراه من على مسافة، هي المسافة التي تفصل المشاهد عن شاشة السينما، مسافة الواقعي عن اللاواقعي. لكن هذا الذي يشاهده عادل أو يشهد عليه، هذا اللاواقعي هو حقيقي. إنه يراه. يرى رمزه. أم كلثوم:

«لقطة جانبية لأم كلثوم». يراها و«أربع ساعات أمام الميكروفون وآلاف الرجال يتأوّهون ويركعون أمامها» (ص ٧٦) ثم يرى نفسه. إنه معهم: «يبدأ التصفيق. التصفيق، هو أمام الجمهور ويحمل العود» (ص ٧٧).

راكداً يبدو هذا الزمن الحاضر، إنه زمن التلقّي، زمن مخدِّر، كأنه من الحرب زمنها الماضي، أي، زمنها الواقعي، الفعلي الذي منه تنهض. إنه ما لا نراه، هذا الداخلي، الخفي، الذي ينهض الآن في الذاكرة.

عادل يتذكر، يتذكّر فقط، راوٍ يقتصر دوره على التذكر. يتذكر أباه: رجلاً يشرب الخمر، وعلاقة بينه وبين امرأته تكشف عن هذا اليومي بينهما،

اليومي المحدود، المستهلك. لكن، أيضاً، اليومي الدالّ على معنى الحب والزواج والمرأة والجسد الخ . . هكذا تبرز ماتيلد، المرأة التي هي في عين الناس عاهرة، والتي يكتشف معها الأب والولد الحياة. الولادة للجسد، والحب، والعطاء . .

يتذكر عادل الراوي: يرى ويشهد. وهو في كل هذا يبدو معطّل الفعل. ربما لأن الحرب بدأت من هذا الماضي الذي يتذكر، لذا فهي، في جذورها البعيدة هذه، أقوى منه، ومن حاضره. الحاضر الممسوح، الحاضر الموت. هكذا يحلم تُحفِّزه رغبةُ الحب واللقاء مع هذه الأنثى ـ الفتاة التي إلى جانبه:

«سوف آخذها وتأتي. . .» (ص ٧٩).

كأن الحلم هو وحده الحقيقي، والفتاة رمزه. إنها الجسد، به يحلم، بلقاءٍ به وسط البانيو، تحت الدوش. المياه والصابون، والولادة النقيّة. .

ينمو القول في هذا الاتجاه ويتراجع الصراع. يتراجع الصراع مع تداخل المواقع:

«كيف أقتلك وأنت أخي». يقول جنكيزخان.

لكن الرجل الذي يخاطبه جنكيزخان، والذي هو أخوه، في النص طبعاً، «يصرخ:

ـ اقتلني يا جنكيزخان العظيم، اقتلني» (ص ١٢١).

ثم نقرأ:

«أمسك جنكيزخان السيف، وقطع رأس شقيقه، الرأس يطير في الهواء، ضربة واحدة والرأس يطير. . .» (ص ١٢١).

لم يتردّد جنكيزخان كثيراً كي يضرب أخاه، ويقتله. وحين ضربه

جاءت الضربة قوية. «ضربة واحدة» على العنق، وينفصل الرأس عن الجسد، ويطير. . . إنها ضربة «العظيم» التي يقف خلف دلالتها الراوي. والتي يتراجع، في إطارها الدلالي، الصراع، ليتقدم القتل في دلالته الأخرى. القتل الوحشي، المتسلِّط، قتل الأخ لأخيه.

أخ يقتل أخاه، لذا فهو جنكيزخان. القاتل هو جنكيزخان، الاسم الرمز الدَّال على مفهوم للقتل. صراع يتحوَّل إلى قتل، إلى موت.

المنظور الفكري للحرب ولعبة النص الفنية:

هكذا يبرز منظور الراوي (الكاتب) الفكري للحرب الأهلية في لبنان. إنه الإيديولوجي للنص. به يتحدد موقع النطق، ومنه يكون توجّه الكلام في النص.

قد يفسر هذا المنظور للحرب الأهلية في لبنان لعبة النص الفنية عند إلياس خوري، في قصّة بعامة (الرواية والقصة القصيرة)، وفي «رائحة الصابون» بخاصة.

في «رائحة الصابون» (وربما في غيرها)، يتماهى القول بدلالته في بنية الشكل نفسها. فالشكل ـ البنية، عند إلياس خوري، يقول أيضاً، أو هو الذي يقول بامتياز. يقول الشكل إذ تقول اللغة. من هنا تبرز عنده أهمية الشغل على تقنيات القصّ، وأدوات التركيب البنائي اللغوي السردي: خلق لغة جديدة، أي نمط من السرد جديد. هذا ما يضمره إلياس خوري في كتابته القصة، أو الرواية. وهذا ما يتوسله لإضاءة وجهة نظره، أو مفهومه للموقع الذي منه ينهض السرد، أو الكتابة الأدبية لعمل قصصي ـ روائي. إنه موقع الشاهد. منه يكشف، وبالشكل نفسه، عبثية أن يكون الموقع في السرد منحازاً في علاقة صراعية مع موقع آخر. أو منه يفصح أن الهوية للإيديولوجي هي، بالضرورة، انحيازه ودخوله في الصراع أي دخوله إلى أرض عليها تولد البطولة، أو تتكون شروط ولادتها. وربما هي أيضاً

اقتراب القول الأدبي من القول السياسي، أو منْح الأدبي طابع السياسي. هكذا يسقط الكاتب الهوية منتصراً للشكل، أو يقيم هذه الهوية في النمط الجديد لبنية قوله.

وهمٌ أن يكون الموقع منحازاً في علاقة صراعية مع موقع آخر. يقول لنا النص بالبنية له. لأن الموقع بانحيازه يجد نفسه في الموقع الذي ينحاز ضده، في الموقع الآخر الذي يُصاغ على حدِّ القتل ـ الموت. هكذا يصير (صاحب هذا الموقع) متهماً، قاتلاً في موقع الضحية. ضحيّة منها يولد القاتل. أو المتهم بأنه قاتل. عبثية هي علاقة الصراع هذه. هكذا تبدو في القصة. أو هكذا هي في نظر الراوي ـ الكاتب ـ الشاهد. عبثية أو مأساوية حتى الوصول بمأساويتها إلى العبثية.

يشتغل إلياس خوري تقنيات قصّه، وتؤدي اللعبة الفنية نفسها مهمة الإفصاح عن هذه المأساوية التي لها طابع العبث.

الشكل في «رائحة الصابون»

المروي يروي

الشكل في «قصة رائحة الصابون» يقول، ينطق، ويبدو نمط القص جديداً في حركته، تتسق عناصر القص، فتمعن باتساقها في مهمة الافصاح، دون أن تكشف المفصَح عنه، أو تبتذله. هكذا:

فحين يختار الكاتب صالة السينما ومشاهدة فيلم. فضاءً مكانياً وزمانياً لقصه، إنما يجعل المرئي، المشاهد، يروي. السينما ـ الفيلم يروي وعادل يُروى له. وبذلك يتسق عنصر المكان والزمان، في دلالته، مع عنصر الراوي، عادل، المقتول والمتهم بالقتل. أو الراوي والمروي عنه: سينما هي الحرب، يقول القص. تمثيل. نراه ونقع تحت وطأته. يروينا إذ نرويه. أو، نرويه إذ يروينا. متفرجون نحن وواقعون تحت وطأة فعل ما نتفرج عليه.

اللقطة المشهدية

وهـو حين يُضمِّن القص أسلوب اللقـطة المشهديـة، إنما يجعـل من التركيب اللغوي عنصراً يتسق بدوره مع السينما، أو مع تقنية إدائها: كاميرا تلتقط الصورة، وتعرضهـا، وأنت ترى المشهـد، أو تقرأه (بحـرف مميز في النص) نقرأ:

«الكهل يلعب الطاولـة، الكهل يتثـاءب، كهلان يتثـاءبان، عشـرة وجوه تتثاءب. أنـوف كبيرة ومليئـة بالشعيـرات الصغيرة. أنـوف تتثاءب. تنفتح وتصدر أصواتاً. أسنان ووجوه» (ص ٨٠).

أو تقرأ هكذا وبوضوح وصراحة:

«لقطة لوجه الأم على الشاشة

لقطة للأم تحمل ابنتها وتقبلها.

لقطة ثانية لوجه الأم الذي يبـدأ في التقلص وفوقـه رجل في حـوالي الخمسين تحتل الشاشة». (ص ٧٨/ ٧٩).

يوهم أسلوب اللقطة المشهدية بمحايدته، ويوحي، بالتالي، بحقيقـة واقعيته: فالكاميرا تلتقط المرئي، ومثلها الراوي الشاهـد الذي **ينقـل**، أو يلتقط المشهد.

الراوي الشاهد والكاميرا يتّسقان في ما يقصّان.

طابع التفكك

تتسق عنـاصر القص وتتناغم في «رائحـة الصـابـون». لكنهـا تتسّق وتتناغم باتجاه توليد دلالة بالتباس المـواقع، أو بتـداخل المـواقع وتعـادلها: مواقع النطق والفعل. يولِّد الفنيّ، باتساقـه، وهم تكسّره، وتنهض البنيـة بتقنيات لها تخلق طابع تفككها.

يتسق القص موهماً بحقيقته. كأن التفكك حقيقي.

إن قارىء «رائحة الصابون»، وربما أعمال أخرى لإلياس خوري، يشعر بأن القول يتناثر إذ تبنيه اللغة. كأن ما تبنيه اللغة، أي كأن ما يتماسك، ينتشر ويتكسّر. أو كأن اللغة تبني نسقاً لها هو تفككها. هذا التفكك هو دلالة فيها. إنه ما تحمله، وما تنطق به. لذا نلاحظ، كما سبق وأشرنا، أن فعل القص ينمو بلا صراع. لا صراع يشدّ فعل القص باتجاه ما يوحي بهيمنة لموقع النطق. بل إن فعل القص ينمو باتجاه ما يوحي، أو يوهم، بتبدد هذا الموقع، بلا هيمنته، بغيابه في العلاقة بين أصوات الشخصيات ومواقع نطقها. بصابونية الموقع. الموقع المنزلق.

القص التذكري

على أساس من هذا، ينمو فعل القص بنطق يأتي من الذاكرة. يتذكر من يروي. يتقاطع القص التذكري مع أسلوب اللقطة المشهدية. يشهد الراوي على ما يرى (فيلم سينما)، ويشهد أيضاً على ذاكرته.

يبرر التذكر اختلاط الأمور، كما يبرره المونتاج السينمائي. تتسق تقنية الإخراج الموحية بتلقائيتها مع تلقائية التذكرة المضمرة لتلقائيتها.

تختلط الأمور وتتداخل في اللون الرمادي، فيبدو فعل تبادل المواقع، وعلى مستواه الفني، فعلاً مقنعاً، وبالتالي، قادراً على أن يوهم بحقيقة:

تتذكر شخصيات القص. يتذكر هذا الذي يروي، وتنتظم المشاهد والعلاقات لتتبّدى هكذا، وكما في الحلم، ضبابيّة، ملتبسة، وحتى ضائعة. يختصر المشهد الزمن، أو، ينتقل فيه قفزاً، فتتوالى المرئيات موحية بفوضاها، كأنها متروكة لوهم هو حقيقتها.

بالتذكر، يتكسر زمن القص. يتكسر وهو ينفتح على أزمنة له متعددة، مبالغ في تعددها، إنها أزمنة تذكره. ماضيه الذي يراه من جديد.

وفي هذا تبدو محاولة التقاط الخيط السردي محاولة متعبة، وربما مستحيلة.

التهشم والتهمش

وإذ تعيش الشخصيات زمن قصها التذكري، المتكسر في حركته، تتهشم، تتهشم في هويتها، أو تتميّع هذه الهوّية، وقد راحت هذه الشخصيات، أو بعضها، تتبادل المواقع فيما بينها. . وكأنها في هذا كله تتحرك بين وهمها وحقيقتها، بين رمزها وواقعها. متروكة هي لقصِّها، للتذكّر فيه. متروكة لما تراه فتنقله. متروكة بلا بطولة، أو، متروكة لبطولة تغيب في التداخل، في التكسر، تمحي في التهشم، وتتراجع أمام شهادة راويها الذي يكتب القصص.

حين يسأل عادل الراوي الكاتب عن عمله، يقول له هذا الأخير:

«إنني أقتل جنكيزخان على الورق. أكتبه على ورقة بيضاء، وأقتله» (ص ١٢١).

على ورقة بيضاء يمارس الكاتب فعله. كأنه يشير إلى تهمشه على أرض الواقع، في علاقته بما يجري. كأنه يبدأ فعله من البياض. من الموقع، الذي هو في نظره، بلا هوية إيديولوجية، بلا انحياز، بلا بطوله.

هل في ذلك دعوة إلى الكتابة البديل؟

وهل الكتابة البديل هي النمط، الشكل؟

وبالتالي، هل يتقدم الشكلي ليقول تهمش الثقافي؟

موقع النص وموقع السامع الضمني

نطرح هذه الأسئلة ظناً منا بأن إلياس خوري يصل بعمله إلى نقيض ما يريد، أو، ربما، إلى نقيض ما جعلنا نعتقد أنه يريد! ونحن انطلاقاً من هذا الظن، نقدم المناقشة التالية، مستندين، بالطبع، إلى

ما أوصلنا إليه التحليل السابق، لكن ناطقين بصوت السامع الضمني الذي، وكما سنوضح، لا حضور له في «رائحة الصابون».

حاول الياس خوري، في نمط سرده القصصي، أن يقتل مفهوم البطل، ويرفع صوت هذه الشخصية عن أصوات الشخصيات الأخرى، لتكون، هذه الشخصيات، وكما يريد لها أن تكون، حقيقتها. لكن يبدو لنا أن الياس خوري استبدل هيمنة بهيمنة: استبدل هيمنة منظور فكري للراوي الكاتب، بهيمنة البطل.

إن منظور الراوي/ الشاهد، ومن خلفه الكاتب، الذي يرى الحرب ويرويها. إن هذا المنظور الذي يحكم القص والذي يتجلى في حوار الشخصيات، أو في كلامها، وفي المشاهد التي ترى أو تتذكر. . . يظهر بديلاً لصوت البطل ومنطوقه. بل إن ما يمكن أن ينطق به البطل نطقت به بنية النص. ذلك أن شغل الياس خوري ينصب على جعل البنية تقول منطوقه، وتوهم بالطابع الحقيقي لهذا المنطوق:

تتسق معظم عناصر البنية، كما أظهرنا، بالعلاقات في ما بينها. يولِّد هذا الاتساق نوعاً من المرجعية الداخلية تكفل الاستغناء عن المرجعية الخارجية (الواقع الذي يعيشه القارىء أو يراه والذي يمكن للنص أن يحيل عليه). فتحيل الدلالات بعضها على البعض الآخر، وتلتقي في قول لها.

تتسق البنية وتتماسك فتبدو قادرة على الإيهام بتفككها. تصبح حصن القول/ النطق، أو حصن هذا المنظور الفكري ومناعته. ويصير المنظور الفكري، بالنطق له، الكليّ في البنية. إنه دمها، ونسغها. ينسجها ويكونها، وهو بذلك إيديولوجيها البارز.

تنغلق البنية على القول فيها بغياب الموقـع الآخر، أي بغيـاب القول الذي يفترض أنها تحاوره. فنحن لا نرى، في «رائحة الصابون» حضوراً لصوت السامع الضمني: فالشخصيات التي تتبادل المواقع، في هذه القصة، إنما تتعادل فيها، وهي في تعادلها هذا، تتوحد في المنظور الفكري، أي في مقولة المقتول ـ القاتل، أو القـاتل ـ المقتـول. تصير المـواقع مـوقعاً واحـداً. ولعلها هي كـذلك في هـذا المنظور الفكـري للكاتب الراوي. والموقع الواحد هـو الصوت النـاطق، القائـل. هو الراوي وهو البطل في شكله الجديد والمختلف.

إن عـادل المتعدد، الـواحد الكـلي في تعـدده، ليس شخصيـة صراعية كما هي، مثلاً، شخصيـة أوديب بامتيـاز، نقرأ فيهـا الموقـع ونقيضه. أو نقرأ كـلام الموقـع في انفتاحـه على نقيضـه. لا شخصية أخرى مع عادل يحاورها كصوت نقيض لصوته، ولا حضور للسامـع الضمني الذي يخاطبه النص والذي يضمـر قولاً آخـر يقول بـالقاتـل قاتلاً، وبالمقتول مقتولاً. مغيّب هذا السـامع، ملغي. لا نـرى إليه، نحن القـراء، إلا من خـلال هـذا الغيـاب الـذي هـو غيـاب قـولـه (المختلف، وربما النقيض) في النص. هكذا ترانا نسـأل: أليس نطق النص في صوت عادل هذا، عادل الراوي والمروي عنه، نطقاً مهيمناً؟ أليس بهذه الهيمنة للنطق ينهض النص؟

يملأ هذا النـطق فضاء النص، يتسـرب في مفاصـل البنية، في لعبها، في الاتساق بين عناصرها أو في تشكلهـا الفني. ينهض هذا النـطق بالمنظور الفكري الذي أشرنا. ينهض من موقعه وقد صار واحداً. لا يحاوره فيه أحد لأن لا حوار بعد هذا السقوط في المعادلة بين المقتـول والقاتل.

فالمواقع تتعدد في «رائحة الصابون» لا على أساس من تناقضٍ بينها، أو من اختلاف هو علة حوار بينها، بل تتعدد لتبدو منزلقة، بهذا التعدد، باتجاه موقع توحدها، أو كأنما هي منزاحة باتجاه توحدها في فعل القتل. إنه الموقع الذي تجهل، أو الذي تتوهم خلافه، لكنها تقع فيه فاضحة وهمها. يسقط وهمها فتلتقي في منظور الراوي الكاتب، في موقعه، في هذا الذي يراه، أي في الإيديولوجي له، والذي له في النص صفة الحيادي أو الذي توهمنا الكتابة، بفضل فنيتها، انه حيادي، مجرد شاهد.

إن النظر إلى السامع الضمني، وإيلاءه اهتمامنا، كقراء ناقدين، يخولنا مناقشة قول النص، وكما يحب البعض أن يقول، من داخل. ولئن كان لهذا السامع الضمني حضور في بعض النصوص يجعل من الكتابة قراءة في الوقت ذاته، فإن هذا السامع الضمني يبقى، في بعض النصوص الأخرى، بلا حول ولا قوة.

ألا نلاحظ أن الياس خوري، في نصه الذي درسنا، يترك سامعه الضمني الذي يقول نقيض ما يقوله منظوره الفكري، سامعاً بلا حول ولا قوة؟ سامعاً لا يصارع نطق النص، أي بطولته. ولا يتاح له حتى أن ينهزم في صراعٍ ما مع هذا النطق ـ البطولة.

يبدو السامع الضمني في نص خوري محكوماً بالنفي، وتبدو البنية مشغولة بهذا النفي. تتقن البنية شكل النفي، إنه تكاملها الذي يخفي فعلها هذا.

كأن البنية تستبدل صراع المواقع بصراع آخر هو صراع بين ما هو حقيقتها (التماسك)، وما هو وهمها (التفكك). أو كأن الايهام

وبدلاً من أن ينهض على مستوى العلاقة بين الشخصيات، بين ما هو عالمها المتخيل وما هو مرجعيتها. . . ينهض على مستوى شكل البنية نفسها: بين ما هو واقع هذه البنية كبناء تركيبي متماسك، وما هو أثرها الإيحائي كنمط تفككي انتشاري.

هكذا تبدو شخصيات «رائحة الصابون» في معظمها (ربما نستثني شخصية الأب وإلى حدٍ ما شخصية ماتيلد) عائمة، كأنها أحياناً مجرد إشارة غامضة منزلقة باتجاه المنظور الذي يخلقها.

إن إسقاط صوت السامع الضمني هو، في نظرنا، بمثابة قطع الطريق على قراءة تناقش النص من داخل. لكن، لئن كانت بعض المناهج ترفض مناقشة النص إلا من داخل، أفلا يعني، إذ ذاك، إسقاط السامع الضمني، إغلاق النص على ذاته، أي تكريسه في بنيته، وبالتالي تكريس المنظور الفكري الذي في النص. بذلك يصبح احترام النص (كداخل) هو في وجه هام من وجوهه، إغلاق النص، وإخضاع «القراءة» له.

لعلنا في هذا النقاش الذي أرتأينا إجراءه بعد تحليلنا لنص «رائحة الصابون»، والذي قد يكون قراءة على القراءة. . أعدنا إلى صوت هذا السامع الضمني حضوره الذي بدا لنا مقذوفاً خارج النص.

بنيـة المـوقعين في «مـوسم الهجـرة إلى الشمال»

قد يكون بإمكاننا أن نشير، ولو بشيءٍ من السرعة، إلى رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال». فبنية هذه الرواية هي بنية متميزة بنمط ينهض القول فيها من موقعين:

- موقع الراوي الذي هو، في الوقت نفسه شخصية.

- موقع شخصية مصطفى سعيد الذي هو، في الوقت نفسه، راوية قدَّم نصَّه مكتوباً.

لن نتوسع في الكلام على هذه الرواية، شأن فعلنا في مثالنا السابق، ذلك أنه سبق وقدمنا دراسة وافية لهذا العمل الروائي[1]، بإمكان القارىء، إذا شاء، العودة إليه. لذا سنحصر كلامنا في الأمر الذي يخص موضوعنا هنا، فنتناول فقط مسألة نهوض القول بموقعين متناقضين له.

نمو الفعل الروائي صراعاً بين موقعين

ينمو الفعل الروائي في «موسم الهجرة إلى الشمال» صراعاً بين موقعين. يتحدد هذا الصراع لا كمجرد حوار محكوم بموقع واحد، بل

(١) راجع: يمنى العيد. «في معرفة النص». الفصل الخاص بدراسة رواية «موسم الهجرة إلى الشمال». دار الآفاق الجديدة. بيروت ١٩٨٣.

كاختلاف تناقضي بين موقعين لكل منهما قوله.

حدّ الاختلاف التناقضي هو العلاقة بالوطن (السودان). تختلف علاقة الراوي بوطنه السودان عن علاقة مصطفى سعيد بهذا الوطن نفسه. واختلاف العلاقة هو اختلاف موقعي النظر بين الشخصيتين:

- فعلاقة الراوي بوطنه هي علاقة انتماء لزمن ماضوي يتكرر.

- وعلاقة مصطفى سعيد هي علاقة انتماء برمن يتحوّل ويولد مختلفاً.

نتبين ذلك في كون الظروف التي عاشها كل من الراوي ومصطفى سعيد هي ظروف متشابهة في واقعها المادي الموضوعي، ومختلفة، حتى التناقض، في دلالاتها وآثارها التي تترك.

ينتمي الراوي، كذلك مصطفى سعيد، إلى وطن واحد هو السودان. كلاهما يترك وطنه إلى بلاد الغرب في سبيل هدف واحد هو تحصيل العلم والثقافة. كلاهما يغيب المدة ذاتها التي هي سبع سنوات. بعدها يعود كل منهما إلى وطنه. يعود بصفته مثقفاً يحمل شهادة.

لكن. وفي إطار هذه الظروف المتشابهة: ظروف المكان (السودان والغرب) والغياب، والتحصيل الثقافي، والعودة.. يبرز خلاف حاد بين علاقة كل من البطلين/ الراويين بالواقع المشترك الذي يتحركان فيه والذي تشكل حركتهما فيه حركة القص والحوار في الرواية. نوجز فيما يلي هذا الخلاف:

- **يعود الراوي إلى قريته نفسها ليعيش مع أهله وعشيرته.**

- **ولا يعود مصطفى سعيد إلى قريته نفسها، بل يختار قرية أخرى من وطنه السودان، ويعيش بعيداً عن أهله وعشيرته. إنه في نظر أهل هذه القرية غريب.**

- **يفخر الراوي بشهادته، ويجهر بثقافته مدفوعاً بشعور التباهي والغرور.**

- لا يجهر مصطفى سعيد بأنه مثقف وحامل شهادة، ويتحاشى النطق باللغة الانكليزية التي يتقن، ويبقي شأن تعلّمه سراً.
- شهادة الراوي هي أطروحة عن حياة شاعر مغمور.
- شهادة مصطفى سعيد هي بحث أو بحوث علمية برّز فيها.
- إثر عودته يزور الراوي، بصحبة أمه، أهل قريته، يستعيد ذكريات الماضي مستمراً بممارسة نمط العيش نفسه وبالأخلاق نفسها.
- لم يستعد مصطفى سعيد شيئاً من نمط عيشه الماضي. لم يعد لأمه. إنه غارق، بعد عودته، في عمله في النقابة. يدير شؤونها، يخطط ويساهم، بفاعلية أساسية، في إحياء الأرض وتطوير استثمارها الزراعي.
- الراوي غير متزوج يحظى في بيت أمه وأبيه بعناية خاصة هي العناية التي تقدمها المرأة للرجل في بيت هو فيه السيد.
- مصطفى سعيد تزوج بعد عودته بفتاة من بنات القرية التي اختارها قرية له. يحترم زوجه فلا يعاملها كما يعامل رجال القرية نساءهم.
- لا يحكي الراوي شيئاً عن السنوات السبع التي أمضاها في الغرب.
- ويحكي مصطفى سعيد، كتابة، وفي أوراقه التي ترك، عن صراعه ضد الغرب: ينتقم لتخلف الشرق، وتبعيته، من نساء الغرب. وتبرز قوة الذكورة بما تعنيه من تملك وإخصاب معادلاً لثقافة الغرب بما تعنيه من قوة وسيطرة.

تناقض العلاقة بالوطن

في هذه المقارنة السريعة، الموجزة، يمكننا أن نقرأ بسهولة اختلافاً أساسياً بين علاقة الراوي بوطنه وعلاقة مصطفى سعيد بهذا الوطن:

لا حضور لعلاقة الراوي بالغرب على مستوى القول، في حين تبدو

علاقته بوطنه علاقة استمرار وتماثـل. أو قل، إن عـلاقة الـراوي بالغـرب تقتصر على رمز (الشهادة) مفرغ من قيمته الثقافية الحقيقية والتي هي قيمة انتاجية، فاعلة ومحولة. كأن هذا الواقع الثقافي هو الذي حدد علاقة الراوي بوطنه كعلاقة يستمر بها زمنه متكرراً ومتماثلاً بذاته.

بينما تشغل علاقة مصطفى سعيد بـالغرب حيّـزاً ملحوظـاً في السرد الروائي وعلى مستوى القول فيه، فتبدو علاقة مصطفى سعيد بوطنه علاقة بناء لزمنه المختلف، أي المتقدم على قاعدة التنمية الاقتصادية.

يُغيِّب مصطفى سعيد ماضيه لتنهض علاقته بوطنه من موقع لها جديد هـو موقـع التغيير. يمـارس مصطفى سعيـد فعـل التغيـير لا عـلى مستـوى الاقتصاد فقط، بل على مستوى العلاقات اليومية فيما بين الناس في القرية. يمارسه في عمله في النقابة، في حياته العائلية، في سهراته مع أناس القرية.. يمارسه بسلوك له طابع الدقة والإنتظام، أي يمارسه فعل إنتاج مادي وخلقي وعنّي.

من هذا الموقع الرائي إلى زمن ينمو ويتحوّل تنهض علاقة مصـطفى سعيد بوطنه.

في حين يستمر الراوي في علاقته بوطنه في الموقع نفسه. وهو من هذا الموقع يرى إليه زمناً يتكرر بماضويته فيتماثل حاضره بماضيه.

على هذا الحد من الاختلاف بين موقعي الرؤية إلى الوطن، وعلى هذا الحد من التناقض بين العلاقتين به، على هذا الحد لمفهوم الانتـماء للوطن، وقد غدت علاقة مصـطفى سعيد بـه متناقضـة لعلاقـة الراوي بـه، يجري الحـوار، وعلى مستـوى القول، بـين الصـوتـين، بـين الـراوي/ البـطل، ومصطفى سعيد/ البطل. بينما نسمع أصوات الشخصيات الأخرى تتحرك في المساحة بين الموقعين. يقترب بعضها، أو يقف، في موقع الراوي (أمه،

أبوه، أخته، بنت محجوب..). ويقترب بعضها الآخر، أو يقف، في موقع مصطفى سعيد (زوجه، محجوب...).

حوار الأصوات وتناقض الموقعين

بذلك يبدو الحوار الفني بين الأصوات هو، في ديناميته الحقيقية، حوار بين الموقعين في تناقضهما. هكذا، وفي سياق القول/ الصياغة النامية في هيئة قص، يتداخل فيه الأسلوب المباشر والأسلوب اللامباشر: من يروي ومن يحاور، من يحكي عن، ومن يقول بصوته... في هذا السيّاق تجري عملية النقد والتحويل. تنمو الصياغة كفعل تحويل موقع لآخر: يترجرج موقع الراوي الذي منه يرى إلى وطنه، وتعيش رؤياه للعالم حوله فعل التحوّل التدريجي، فعل الانتقال إلى الموقع النقيض، تعيشه تساؤلاً ونقداً وتغيّراً في الوعي والتفكير وفي العلاقة/ العلاقات بين الناس والموجودات في المجتمع.

تتغير رؤية الراوي عبر رؤيته وعلاقته بمصطفى سعيد. وهو يرى إلى مصطفى سعيد، بشكل أساسي، عبر قراءته لمجموعة الأوراق التي أوصى بها هذا الأخير إلى الراوي.

خلال قراءته لأوراق مصطفى سعيد التي تروي حياته الماضية، معاناته وصراعه المرتبط بمسألة تغربه وانتمائه، يحاور الراوي نفسه. وهو في محاورته نفسه يحاور، في الوقت نفسه، مصطفى سعيد. ذلك أن الراوي بدأ يرى في نفسه شخص مصطفى سعيد. لقد أخذ الأمر يختلط عليه إذ أخذ يتحول باتجاه الموقع الذي منه يرى مصطفى سعيد.

تنمو الصياغة/ القول نمواً صراعياً. تنمو بالصراع بين الموقعين. يعيش الراوي هذا الصراع، يعيشه كصوتين، لشخصين يتصارعان في شخص واحد.

على حدِّ العلاقة بالوطن يولد الصراع. حدّ العلاقة بالوطن هو حد مفهومي لمعنى الإنتماء إليه. لمعنى العلاقة به.

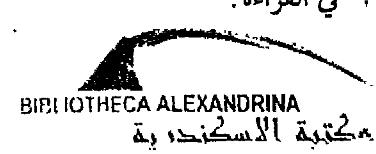
يقرأ الراوي من موقع لرؤياه، ويكشف، مكتشفاً هو أيضاً، موقع مصطفى سعيد المناقض لموقعه. يتخلخل موقعه، يهتز، يتفكك. هكذا يخاطب الراوي مصطفى سعيد. يسأل، ينتقد، يعاني.. يخاطب مصطفى سعيد وكأنه يخاطب نفسه. حضور مصطفى سعيد في شخص الراوي هو حضور الموقع النقيض في موقعه. في الصراع بين الموقعين وفي الحوار القولي بينهما لا يعود الراوي يعرف هل هو مصطفى أم هو نفسه. لكن، لا يغيِّب موقع مصطفى سعيد موقع الراوي. وإن كان التفكك هو لموقع الراوي.

في شخص الراوي ينهض الصراع، وفي اتجاه صوت مصطفى سعيد يتحوّل صوت الراوي، ويبقى الصراع قائماً، هكذا، وفي نهاية الرواية، عندما يفعل الراوي فعل مصطفى سعيد فيرمي بنفسه في النهر، لا يغرق، لا يموت مثله، وكما تخبرنا بذلك الراوية، بل يصرخ: النجدة. وتنطوي الصفحة الأخيرة من النص على صوت الصرخة، على نداء للحياة.

حضور النقد في النص الروائي

ليست بنية رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» بنية الرواية المحكومة بموقع الراوي الواحد. ربما كان من هنا نمطها البنائي القلق، المحيّر للقارىء، الصعب عليه وهو الذي اعتاد بنية نمط الانسجام للرواية التي يقرأ!

في نمطها هذا، بالقول فيها، القول/ القص، والقول/ الحوار، تبدو هذه الرواية منفتحة على قراءة لا تقيم حدوداً بين داخل وخارج. فما فيها من حوار هو أيضاً حوار القراءة. كأن القراءة قراءة فيها. أو كأن الرواية رواية في القراءة.



فالقول فيها صراع يطرح سؤاله على حقيقة، وليس القول فيها قولاً يوهم بأن حقيقته هي الـ حقيقة.

على أن الحقيقة التي يطرح القول/ الصراع سؤاله عليها ليست اختلافاً بين موقع يحكم بنية النص وآخر تنهض القراءة نقداً منه، بل هي اختلاف في النص نفسه. إنها في النص الرواية، فيما هي القراءة. وهي في القراءة فيما هي في النص الرواية. كأن سؤال النص الرواية هو، كسؤال القراءة، نقدي.

أن تكون القراءة كالقول الروائي، نقدية، لا يعني تماهياً بينهما، بل يعني نهوض العلاقة بين القراءة والمقروء (المكتوب) على مستوى العمل الفني نفسه، وليس بينهما كموقعين؛ واحد في الكتابة وآخر في القراءة، مما يتيح للأدبي إمكانية «التنزه» عن الإيديولوجي، ليبقى قصراً على اتهام القراءة به حين تكون نقدية تطول الإيديولوجي في الأدبي.

تقيم، «موسم الهجرة إلى الشمال» النقد فيها. تدعو القراءة إليها. تنهض بصراعي فيها. صراعي له موقعان، صوتان راويتان. . . وهي بذلك نمط بنية لها في مسار روايتنا العربية تميزها الفني.



تعدد المواقع في «ميرامار» لنجيب محفوظ

في روايته «ميرامار»، يمارس نجيب محفوظ لعبة السرد باتجاه ديمقراطية التعبير. ليس من راوٍ في «ميرامار» يحتكر الكلام، ليس من راوٍ هو الـ راوي الذي له وحده حق الكلام على الآخرين، وقدرة المعرفة لكل شيء... بل هناك رواة يشغل كل واحدٍ منهم حيِّزاً مستقلاً من المساحة الكلامية للرواية تعادل عدداً من الصفحات يكاد أن يكون متساوياً:

- عامر وجدي الذي يبدأ الكلام. من ص ٧ إلى ص ٥٤*
- حسني علام. من ص ٥٧ إلى ص ٩٣.
- منصور باهي. من ص ٩٧ إلى ص ١٤٥.
- سرحان البحيري. من ص ١٤٩ إلى ص ٢٠١.
- عامر وجدي الذي ينهي الرواية. من ص ٢٠٥ إلى ص ٢٢٣.

أربعة رواة يختبيء الكاتب خلفهم تباعاً، ينتقل من واحد إلى آخر ليرى ما يمكن أن يراه كل واحد، أو ما يمكن أن يقوله حين يرى ما لا يراه غيره. يروي الواحد من هؤلاء الرواة فيكون الآخرون في موضع المروي عنهم. شخصيّات مثل الشخصيات الأخرى في الرواية: ففي الرواية

(*) لقد حذفنا هنا الصفحات البيضاء ولم ندخلها في حساب العدد هذا. أنظر «ميرامار». دار القلم بيروت. الطبعة الثانية. أيلول ١٩٧٤.

شخصيات لا تأتي إلى مكان الراوي، لكن، تشارك في الكلام حواراً، مثال على ذلك مدام مريانا صاحبة بنسيون ميرامار، وزهرة، الفتاة القادمة من الريف والتي تخدم في البنسيون، وطلبة مرزوق الخ .

يروي عامر وجدي، ثم يروي حسني علام، فيصبح عامر وجدي موضوع كلام ومشاركاً، لا كراوٍ، بل كشخصية عادية في الحوار والكلام. عامر وجدي الذي كان يعرف ويروي أصبح موضوع معرفة؛ وما كان يعرفه عامر وجدي يبدو أنه ليس كلَّ المعرفة، بل جانباً منها هو هذا الذي يراه من موقعه.

حسني علام يعرف أيضاً، لكن جانباً آخر، لا يراه عامر وجدي، وليس له أن يراه. تختلف مساحة الرؤية المتاحة للعين باختلاف الموقع الذي منه ينطلق النظر باتجاه المرئي. والموقع هذا ليس واحداً، وليس هو للكاتب ـ الراوي، بل هو له وقد جاء إلى مواقع هؤلاء الناس ـ الرواة، أو وقد دعاهم إلى موقع السرد.

شبكة من العلاقات يبدو عالم «ميرامار». شبكة أفقية، تضيق إلى حدود المكان الذي هو البنسيون، العالم الصغير، وتتسع إلى حدود العالم الخارجي الذي يأتي منه زبائن البنسيون.

في هذه الشبكة الأفقية مواقع هي زوايا نظر محددة باللحظة الزمنية لدخول الراوي في علاقة مع المرئي. خارج هذا المرئي يبقى الكلام تأويلاً قابلاً لأن يكون مختلفاً بين شخص وآخر، أي داخلاً في علاقات مرجعية أخرى، عديدة ومتنوعة، تشمل عمل الناس، وصداقاتهم، وأهواءهم، وطموحاتهم الخ . . . هكذا يتكشف المرئي وفق هذه الزوايا في تعددها، ووفق حركة توجه شعاعها.

فعامر وجدي مثلاً لا يعرف حقيقة أسباب المشادة التي وقعت بين زهرة وسرحان البحيري، لا يعرف إلا ما رآه: منظر سرحان البحيري «ثائراً

متسخطاً وهو يسوِّي الكرافته وياقة القميص»، ومنظر زهرة التي «كانت مصفرة الوجه من الغضب وقد تمزقت طاقة فستانها وراح صدرها يعلو وينخفض» ثم رؤية حسني علام وهو يمضي «إلى الخارج بالروب آخذاً معه امرأة غريبة وهي تصرخ وتسب وقد بصقت في وجه سرحان البحيري قبل أن يغيبها الباب» (ص ٤٠).

لا يعرف عامر وجدي شيئاً عن المشادة خارج حدود هذا الذي أمكنه أن يراه، لذا فحين يسأل: «ماذا حدث؟» يجيبه طلبة مرزوق بأن «لم أر أكثر مما رأيت إلا القليل» (ص ٤٠)، ثم، وحين تذهب المدام، صاحبة البنسيون، أبعد من حدود المنظر المرئي، وتدخل في التأويل قائلة: «يبدو أن صاحبنا البحيري دون جوان عتيد»، يسألها الراوي، عامر وجدي، «ما الذي حملك على هذا الظن؟» (ص ٤٠). كأنه بذلك يطالبها بكلام مُقْنِع، كلام له أدلته العينيّة. حذر عامر وجدي من التأويل، من الظن، من التفسير الذي لا يعتمد على معطيات المرئي، والذي هو أقرب إلى أن يكون حكماً على الآخرين. كيف يمكن للمدام أن تحكم على سرحان البحيري بأنه «دون جوان عتيد» وهي لا تعرف عنه سوى أنه نزيل في البنسيون التي تملك.. نزيل عابر، ومشادة وقعت بينه وبين زهرة، وامرأة غريبة لا أحد يعرف علاقته بها أو ماذا بينه وبين زهرة. . .

ثمة إذاً زاوية عينية، أو زاوية نظر مفتوحة، في حدود معينة، على المرئي، بها يتحدد الموقع، وفي حدودها يكون السرد، سرد من يروي، وكلامه الممكن.

على أن هذه الزاوية العينية لا تحدد فقط مساحة الرؤية لكنها أيضاً تحدد طابع الكلام. كلام ينقل، يصف، ويبتعد عن التأويل تاركاً إياه للقارىء. إنه نوع من التخلي عن موقع للثقافي. أو عن مفهوم له يهب الراوي كلية المعرفة وهوية البطولة.

هكذا ومن الزوايا المتعددة، بتعدد الرواة، يتكامل المرئي، شأنه في ذلك، شأن اللوحة التشكيلية التي تتقاطع الخطوط والألوان فيها لتتكامل معبرة عن تقاطع الرؤى وهي تنظر إلى ما تنظر إليه من زواياها العدة.

لذا، وعندما يروي حسني علام ويصل إلى هذه اللحظة الزمنية من الرواية، لحظة مشهد المشادة، يتكشف المنظر عن جانب إضافي، لكنه بسيط. الإضافي الذي رآه حسني علام فرواه هو منظر المرأة الغريبة «ممسكة بتلابيب صديقنا البحيري تنهال عليه ضرباً وسباً» ثم «تنقض على زهرة فجأة» (ص ٧٣).

هذا الجانب الاضافي لم يره عامر وجدي، لذا فهو يعطي معنى إضافياً توضيحياً لِلَّقطة العابرة التي شاهد، أي لمنظر سرحان «وهو يسوي الكرافاته وياقة القميص»، ولمنظر زهرة «وقد تمزقت طاقة فستانها».

ما رآه حسني علام يقول، مشاهدة، أن إمساك المرأة الغريبة بتلابيب البحيري يفسر منظره وهو يسوي الكرافاته ويفسر أيضاً تمزق طاقة فستان زهرة. وربما احتمل كلام حسني علام في وصفه للمشهد تأويلاً أبعد من ذلك. فربما عنى أن المشادة كانت أشبه بالاعتداء، فالمرأة الغريبة هي التي كانت ممسكة بالبحيري. بل بتلابيبه، كأنها تريد أن تقتله. أو كأنها تريد أن تخنقه بربطة عنقه. وفستان زهرة هو الذي تمزق، وليس فستان المرأة. وهذا يوحي بأن المرأة الغريبة كانت في موضع الهجوم على زهرة. كما يوحي بحقد المرأة الغريبة على زهرة.

كل هذا التأويل متروك لنا، لأن الراوي لا يروى سوى ما رآه: المشهد في حدود زاوية رؤياه الزمانية والمكانية.

إن الاختلاف بين ما رآه عامر وجدي وما رآه حسني علام مرهون، بالدرجة الأولى، بلحظة خروج كل منهما من غرفة نومه.

لكن الأمر ليس كذلك بالنسبة لما يعرفه سرحان البحيري. فسرحان

البحيري طرف داخلي، معني وفاعل. لذا فمعرفته ليست معرفة الناظر إلى المرئي، بل معرفة من يفهم حقيقة العلاقة بين أطراف المشهد، وبالتالي معرفة من يمكنه أن يفسر، أو أن يقول الأسباب الخفيّة، فلا يأتي كلامه ككلام الآخرين، مجرد وصف للمرئي.

سرحان البحيري إذاً يعرف عن المشادة أكثر مما يعرفه الآخرون الذين شاهدوا فقط جوانب من المنظر. لذا فهو حين يتقدم ليروي يخبرنا بأنه لاحق زهرة، وحين لاحظ ليونة منها قال لنفسه «إن الصنارة قد نشبت» (ص ١٥٦). من سرحان البحيري نعرف أن المرأة الغريبة هي صفية، عشيقته السابقة التي ملّها بعد أن رأى زهرة، ومال قلبه إليها.

لا أحد من الرواة الآخرين كان بإمكانه أن يدخل غرفة نوم سرحان البحيري في بنسيون ميرامار، ويرى ويسمع ما يجري من حميمي وسري بينه وبين زهرة. هو وحده ـ أو زهرة طبعاً ـ بإمكانه أن يروي لنا قوله لزهرة: «أحبك هذا ما أودّ قوله ولا أملّه يا زهرة» (ص ١٦١). وهو، وليس الرواة الآخرون، بإمكانه أن يخبرنا كيف جذبها من ساعدها بغتة (ص ١٦٢). كما أنه هو وحده الذي يمكنه أن يكشف أن خطوبته لمدرّسة زهرة كانت، من جانبه، تغليباً للعقل على القلب الذي وقع في غرام زهرة (ص ١٩٠). هذا الحب، حب سرحان لزهرة، بقي في نظر الآخرين وكذلك في تأويل من عرفوا شيئاً عن سلوك سرحان، مجرد خداع.

لا يهمنا أن نتابع التحليل لهذا العمل الروائي فنحن هنا معنيين فقط بمسألة الموقع التي نجد لها في «ميرامار» معالجة متميزة وخاصة. أو لنقل إن رواية محفوظ هذه تقدم مثالاً بارزاً على تعديد المواقع وتتمكن، فنياً، من جعل موقع الكاتب ـ الراوي يبدو مواقع لرواة متعددين. ونحن إذ ملنا إلى تسمية هذه المواقع بزوايا نظر، إنما فعلنا ذلك لنوضح بأن نجاح الكاتب بإيهامنا، فنياً، بتعدد المواقع ـ ولعلّ هذا النجاح الفني هو الذي دفعنا بدوره

إلى استعمال كلمة موقع بدل تعبير زاوية نظر ـ لا يسقط موقعاً له، منه يقدّم الرواة المتعددين.

إن تعدد زوايا النظر ـ الذي يوحي بتعدد المواقع ـ الذي وجد سبيله الفني بتعدد الرواة، ليس في حقيقته سوى انفتاح موقع الكاتب الراوي، في علاقته بما يروي، على هذا العالم الذي يروي بما فيه من أشخاص تستقل، ولو نسبياً، بمرئيها. ويمكن القول: أن اللعبة الفنية في رواية «ميرامار»، ليست سوى ممارسة مميزة لموقعٍ للكاتب الراوي، منه ينهض السرد، ناقضاً، بالممارسة الفنية هذه، مفهوم الراوي الكلي المعرفة الذي يبدو عاجزاً عن إخفاء الكاتب وراءه، والذي لا يتورع عن التدخل، من موقعه، كمثقف، بحياة الناس، فينبش الأسرار، ويكشف الدواخل بفجاجة تسيء إلى حرمة الحميمي وحرارة النفسي المتوهج بغناه وعمقه. لا يتورع الراوي الكلي المعرفة، أحياناً، عن منح نفسه صلاحية الوعظ وإصدار الأحكام بحق الناس، ولا عن سجنهم فيما هو رؤياه وتأويله.

يتحدد الموقع في «ميرامار» كمفهوم لعلاقة الكاتب الشخصي بالراوي الفنان. على أن هذه العلاقة تبقى مطروحة على مستوى الثقافي في هذه العلاقة بين المثقف والناس الذين يتناولهم كتابةً.

«ميرامار» محكومة، على تعدد الرواة فيها، بموقع الكاتب الراوي، موقع عامر وجدي الذي يبدو صاحب دور مميز بين الرواة الباقين في الرواية:

عامر وجدي هو الذي، كما أشرنا سابقاً، يفتتح الكلام السردي، وهو الذي يختمه. وهو إذ يفتتح الكلام يتركه من بعده للرواة الآخرين، يفسح لهم مجال أن يروا، يتراجع عامر وجدي، لا يريد أن يقول أكثر مما يرى، يتراجع ويدعو الآخرين ليقولوا ما يرون، ثم يعود ليأخذ الكلام منهم منهياً بذلك دورهم مع إنهاء السرد الروائي لـ «ميرامار».

وعامر وجدي الذي له فعل المبادرة في أخذ الكلام وتركه لغيره،

فيبدأه هو وينهيه هو، كان القادم الأول إلى البنسيون، كأنه، بهذا القدوم، صاحب الفضل بمجيء عالم البنسيون إلى السرد. أو كأنه علّة قيامه بالكتابة، أو علّة تسليط ضوء الكلام عليه وخلقه عالماً يستحق الوجود في القراءة.

عامر وجدي كان آخر من بقي في البنسيون بعد أن انتحر سرحان البحيري، وبعد أن أعلن حسني علام «عن عزمه على الانتقال من البنسيون إلى مقام جديد» (ص ٢٠٩)، وبعد أن قررت مدام مريانا (صاحبة البنسيون) صرف زهرة من عملها في بنسيون ميرامار، وبعد أن بدا منصور باهي كمن مسَّه جنون فغادر بنفسه إلى البوليس ظناً منه أنه هو الذي قتل سرحان البحيري.

غادر الجميع وبقي عامر وجدي. وحيداً وجد نفسه، كما يقول (ص ٢١٥). بقي شاهداً على نهاية عالم البنسيون. بقي ليخبرنا بذهاب الجميع، بوحدته، بنهاية السرد. إنه الراوي ـ الكاتب. صحيح أن منصور باهي خرج من البنسيون بعد أن «أغلق الباب وراءه» (ص ٢٠٩). وصحيح أن مثل هذا التعبير يشير إلى إغلاق باب هذا العالم الصغير، وإلى أن منصور باهي يشارك، في إنهاء السرد، ويضع حداً لعلاقة البنسيون مع العالم الخارجي. وينهي، من ثم، مبرر مجيء عالم ميرامار إلى السرد... إلا أن عامر وجدي هو الذي عاش زمن البنسيون طيلة الفترة التي شكلت ما نسميه بزمن الوقائع للسرد الروائي.

أضف أن عامر وجدي هو في الرواية صحافي، أي هو من يكتب، أي من يمكنه أن يروي كتابةً. صحافي قديم عامر وجدي، كان يعرف البنسيون وصاحبته، فهو إذاً إذ يعود إليه، كما يخبرنا بذلك في بداية الرواية، إنما يعود إليه بعد خبرة طويلة مع العالم حوله..

رجل عجوز عامر وجدي، وعجوز جداً كما يقول هو لزهرة في آخر

الرواية (ص ٢١٥). كأنه بعد هذا العمر الطويل رأى أن ليس له، وهو الصحافي المعني بالكتابة عن الناس والعالم، أن يحتكر النطق فيكون الكلام تأويلاً لنظرته. هكذا ترك للناس أن تقول، فكان بعضهم رواة أيضاً، ينطقون بما يرون. من هذا الموقع، الموقع المنفتح على حق الآخرين في أن ينطقوا كتابةً، كان هذا الشكل لرواية نجيب محفوظ «ميرامار».

الموقع المنفتح على المواقع الأخرى في «التيه» لعبد الرحمن منيف

يصعب علينا أن نميز بين مستوى «الحكاية» ومستوى «القول» في رواية «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف[1]. يصعب علينا في تحليلنا لهذه الرواية أن نكون أمينين لمنهجية تعتمد مثل هذا التمييز، فننظر في العمل الروائي من حيث هو حكاية كما ننظر فيه من حيث هو قول[2].

تغرينا مدن الملح، شأن كل عمل سردي فنّي، باعتماد مثل هذه المنهجية العامة، حتى إذا ما حاولنا، تبدّت رواية عبد الرحمن منيف هذه مستعصية على محاولتنا، رافضة، بصمت، لها. كأنها بذلك تخدعنا: توحي بأن نمط قصِّها يشبه قصّاً آخر هو في أساس إقامة هذه المنهجية، ثم لا تلبث أن تتكشّف، عند النظر المتعمق فيها، عن اختلافها عنه.

«مدن الملح» هي، ككل رواية تصوغ حكاية فتبنيها قولاً مميزاً. لكن «مدن الملح»، إذ تنهض قولاً مميزاً، تبقى حكاية تتماهى في القول، وقولاً لا يسمح بتمييز الحكاية منه، أو، بفكِّ عناصرها من بنيته. كأنَّ الحكاية تبدِّد قولها لتكونه ـ أو كأنَّ القول ليس إلا الحكاية إياها.

---

(١) مدن الملح. الجزء الأول «التية». صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٨٤.

(٢) أنظر بصدد هذه المنهجية ما كتبه تودوروف في:
Communications. N: 8 - 1966. Seuil.

هكذا ولئن كانت صعوبة تمييز الحكاية من القول تعود في بنية الرواية الحديثة، وفي جانب هام من هذه الصعوبة، إلى تراجع الحكاية، أو إلى كونها حكاية لها طابع التبدّد والتكسر، فإن صعوبة مثل هذا التمييز تعود في بنية رواية عبد الرحمن منيف التي ندرس جزءها الأول «التيه» إلى ما هو عكس ذلك. . إنها تعود إلى حضور طاغٍ للحكاية وقد نهضت بصياغتها الخاصة بنيةً روائيةً مميزة.

يمكننا في هذا الصدد أن نشير إلى ما نلاحظه في الرواية الحديثة من اهتمام بالغ بالقول، أو بالعناصر التي تشكلّه صياغةً. نلاحظ مثلاً اهتماماً باعتماد تقنيات متنوعة في بناء زمن القصّ، كالتقطيع والتوليف، مما هو معتمد في بناء الشريط السينمائي. هكذا يبتعد زمن القصّ، بالشكل الذي يأتي فيه في الرواية الحديثة، عن التعاقب التاريخي كشكل تميّز به القصّ في معظم الروايات الكلاسيكية.

يتكسّر زمن القص في الرواية الحديثة. يتوزّع بين أزمنة عدة من الحاضر والماضي أو المستقبل، وهو في هذا التوزع يتداخل، ينتشر ويتداخل، كأنه في لعبه هذا يرفض تقسيم الزمن إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل، أو كأنّه يُضمر مفهوماً آخر لزمن الحياة. إنه الزمن الذي يتكوكب، أو الذي ينبني، وعلى مستواه المتخيل، كزمن كُلِّي، لحظوي[1]. تتزامن، بحكم مفهومه هذا، أفعال الأشخاص وأعمالهم.

تترك لعبة الزمن هذه، ومن حيث هي لعبة تنمّ عن مفهوم فكري لزمن الحياة، أثرها على أسلوب القصّ الروائي في هيئته وفي نمطه، فتبدو اللقطة المشهدية سمةً من سمات هذا الأسلوب، ويتقدم الراوي نحو دوره كشاهد. إنه غير الكاتب، أو إنه على مسافة منه، معنيّ لا بحياة الكاتب وذاتيته، بل بالأشخاص الذين سيروي عنهم، وهو في علاقته بهؤلاء

(١) راجع بهذا الخصوص ما جاء في فصل سابق حول زمن القص في «رائحة الصابون» لالياس خوري.

الاشخاص لا يريد أن يكون الكاتب الذي يُسقط ذاته على من يروي عنهم، أو على من هم موضوع سرده، بل يريد أن يكون حيادياً، مجرد راوٍ، يرى، أو ينقل المسموع. وهو في حياديته يقوم مقام الكاميرا في المشهد السينمائي: عين تلتقط، تتابع المشهد المرئي من خارج[1] تاركةً للقارىء حرية التعليق والتأويل، أو تاركةً للقارىء ما تدّعيه من حرية في اقتصار سردها على مثل هذه اللقطات المشهدية.

تركز اللعبة الفنية في الرواية الحديثة على القول (Discours) من حيث أنه هو الصياغة للحكاية أو هو إقامة بنيتها الروائية، وبالتالي من حيث هو مجال التقنية، وكيفيّة السرد أو شكله، ويتراجع الاهتمام بالحكاية من حيث هي فعل لأشخاص تربط بينهم علاقات وتحركهم حوافز، تتحكم بنمّو هذا الفعل وتقوده إلى عقدة فيه ومن ثم إلى حلٍّ لها. لذا، وفي غياب ما عهدناه من ترابط بين حلقات السرد، ومن علاقات بين الشخصيات تتصارع وتتناقض من جهة، وتتوافق وتلتقي من جهة أخرى، متحورةً حول عقدة، ناميةً باتجاه حلٍّ أو نهاية. في غياب هذا، أو في خفوت حضوره، تبدو الرواية الحديثة مهملةً لكونها حكاية، مُهتمةً، بالمقابل، بنمط القول فيها المحدد لنمط بنيتها، واقعةً أحياناً، من أجل ذلك، تحت وطأة الشغل على تقنيات السرد وأدواته.

«التية» ليست، بهذا المعنى، رواية حديثة، فهي ليست مأخوذة بلعبة الصياغة، ولا بما يشكل عناصر القول في السرد الروائي، وإن كانت تفيد من بعض تقنيات السرد التي عرفتها الرواية الحديثة مما هو خاص بأسلوب السرد اللا مباشر الحر.

وقد يكون مناسباً هنا أن نوضح الفارق بين الإفادة من تقنيات السرد

---

(١) أنظر مثالاً على ذلك ما يكتبه القاص اللبناني حسن داود. نذكر كتابه: «تحت شرفة آنجي»، دار التنوير. بيروت ١٩٨٤.

هذه بما لا يحول دون القصّ وقوله الخاص، والإفـادة التي توقـع القصَّ في النقل والتقليد، وتسقط قوله في الإفتعال والشكلية:

فالراوي الشاهد مثلاً، الراوي الذي هو عـين تلتقط وتتابـع المشهد المتحرك، ليس اعتماده، أو توسّله، مجرد اعتماد أو توسل تقنيّة، ليس الأمر مجرد تفنن أو تزويق، بل هو اعتماد وظيفي، أي له معنى. إنه، في الرواية الحديثة، مُتّسق مع وضعية الشخصيات في عالمهـا، مع معـاناتهـا، أي مع تشيُّوئها في عالم تماسك بآلية نظامه القويّة، الطاغية، وربما، الطاحنة.

في مثل هذا العالم، لم يعد للراوي، الراوي الكاتب، الذي هو، وفق المفتـرض، المثقف الفاعـل، الموقـع الذي كـان يراه لنفسـه قبلاً في حـركة علاقات عالمه الإجتماعي، أو في حركة علاقات عالم شخصياته. لـذا فهو يرى نفسه محمولاً على ترك هذه الشخصيات. يتركها ليراها على مسافة منه، منتظمة فيما بينها، مندرجةً في حركة علاقات عالمها، محكومةً بمنطقة. أو، إنه محمول على أن يكتفي بالنظر إليها ليأتي بها إلى القراءة، هكذا، كما هي في حقيقتها المرجعيّة، ولتكون علاقته بها، كراوٍ شاهد، هي قوله ككاتب.

وعليه، فإن استخدام مفهوم الراوي الشاهد كتقنية سردية في عالم لا يتسق بمناخه العام، ببنيته، وبحركة العلاقات بين عناصر هذه البنية، كـما بوظيفة هذه العناصر[1] داخل البنية... أو إن استخدام مفهوم الراوي في عالم لا يتسق والمرجعيّة التي يحيل عليهـا، أو الحاضـرة فيه، من حيث هي مـرجعية معهـا تتعامـل القراءة، وبهـا تقوم. إن مثـل هذا الاستخـدام هو استخـدام شكلي بـالمعنى النقلي والافتعـالي للشكل. لـذا فهو يفقـد العمل الـروائي الكثير من قـدرته عـلى النطق، كـما يفقده الكثـير من فنيتـه، أي جماليته، المولّد بها، والمولدة به، بنيةً ينسج الكاتب عالمها، ويصوغ قـولها، قوله، وتمنحها القراءةُ الحياة.

(١) الحركة هي علاقة، والوظيفة هي ناتج هذه العلاقة. وعليه فإن الوظيفة ليست تماماً العلاقة، ولا حركتها وإن كانت لها ولا تقوم إلا بها.

لا ينشغل السرد في «التيه» بتقنيّة لا وظائفية، أو بتقنية بلا معنى، لا تقول. هكذا يحكي الراوي مبدعاً أدوات قصّه بإبداع العالم الذي يصوغ.

ونحن لو أردنا وصفاً عاماً، وسريعاً، يفسح لنا مجال الدخول إلى عالم هذه الرواية، ويخوِّلنا تناول تفاصيله، لقلنا أن التيه تعيد إلى الحكاية مكانتها في السرد الروائي العربي بعد أن مال عنها بعض الروائيين العرب المجددين إلى قول سردي مفتوح هو، في نمطه، أقرب إلى المناجاة، أو إلى القول الشعري من حيث أنه، وفي وجهه الأبرز، هو صوت الأنا. أنا النطق والبوح، لا أنا الراوي المشغول، بشكل أساسي، ببناء عالم الشخصية/ الشخصيات، وبإقامة العلاقات فيما بينها..

ونحن إذ نقول هذا إنما نقوله: لا من قبيل التقويم. وليس لنا، في مطلق الأحوال، أن نقلل من أهمية هذا التيار السردي الروائي المجدد الذي يمنح القول/ الصياغة أهمية أولى في إقامة العمل الروائي، والذي، حسب ظني، لم يحظ بعد بالدراسة النقدية التقويمية التي يستأهل[1].

ونقول ذلك من قبيل المقارنة، مشيرين، بالمناسبة، إلى أن النمط السردي الذي ميّز روايات نجيب محفوظ والذي كدنا نعتقد أنه استنفد، بوصوله معه إلى ذروته. يجد مع عبد الرحمن منيف، وفي هذه الرواية (وقد ظهر الجزء الثاني من «مدن الملح»، «الأخدود»، مؤكداً ما نذهب إليه)، اختلافه، أي ولادته الإبداعية الأخرى.

ذلك أن عبد الرحمن منيف إذ يعيد للحكاية مكانتها في قصّه، لا يعود بهذا السرد إلى عهد سابق له، إلى بدايات كانت الحكاية فيه تقوم بالعمل الروائي (هيكل وجبران مثلاً)، ولا إلى ما بعد ذلك، إلى هذا النمط المتقدم والقائم بالعقدة لبنيته، أو القائم بالشخصية البطلة، محور الأفعال في غناها،

---

(١) من الأعمال الهامة الممثلة لهذا التيار أذكر على سبيل المثال: رواية «رامة والتنين» للروائي المصري المعروف إدوار الخراط.

وبؤرة المركز لنسيج سردي فني (الـرواية الأوروبيـة في القرن التـاسع عشر وأوائل القرن العشرين، والكثير من الـروايات العـربية المعـاصرة. وبينهـا روايات تشكل روائع محتفظة بقيمتها العالمية).

تخرج رواية عبد الرحمن منيف، كما سنرى، على نمط الرواية العقدة ـ الحل، أو رواية الشخصية البطلة، لكنها تبقى رواية القص من موقع. من موقع لا تحدده دوافع العقدة الهادفة إلى موعظة أخلاقية معينة، أو الـوظيفة الدلالية للبـطل النموذج. عـلى أن الموقـع الذي لا يتحـدد في التيه، بهـذه الدوافع أو بتلك الوظيفة، يبقى موقعاً واضحاً. لا يتبدد ولا يختفي أو يتميّع بقصد بنائي ما: كأن يتبدد، مثلاً، بغية إقامة علاقة الاختلاف والتفاوت، أو الصراع، بين الشخصيات، في علاقة لا يرى الكاتب إلى موضوعيتها إلا بتبديد موقع النظر إليها، أو بإسقاطه شكلياً، أي على مستوى الشكل، لأن لا سقوط فعلي لهذا الموقع.

واضحٌ موقع الراوي الكـاتب بوظيفتـه في «التيه». واضـح بتحكمه بـالسرد، وبنهـوض عالم هـذا السرد بـه. لكن لا يبقى الكاتب. مـع هذا الوضوح، حـاضراً بصفتـه هذه (أي صفـة الكاتب). لا حضـور مباشـراً للكاتب، ولا سرد بالوكالة، ولا حقاً كلياً بامتلاك المعرفة، بـل راوٍ يروي المشاهد والمسمـوع في تحوّلهـا عنده إلى صـورة ذهنية، إلى مـدلول، أو إلى متخيل يملأ الذاكرة دون أن يفقد قدرة الإحالة على مراجع له هي، بالسرد، عالم روائي يضج بالحركة وينبض بالحياة.

* * *

ليس الراوي الذي يسرد المشاهد والمسموع في التية واحداً في هويته، أو في كل ما يقص. يتغيّر راوي «التية» بتغـيّر علاقتـه بما يـروي: بالنـاس وبالمكان. هكذا يبدأ:

راوٍ هـو الكاتب الـذي يعرف المكـان، يقدمـه لنا بصيغـة التعريف

الموضوعي، أو كما هو في عين الناظر، أي ناظر، إليه:

«إنه وادي العيون. . .»[1].

إنها الجملة التامة، لكن المفتوحة على الكلام، على السرد. على الكلام كله الذي سيبدأ، أو سيأتي. كأن الكلام، على طوله، معادل لوادي العيون، أو موازٍ له، أو كأن السرد ليس إلا مجيء وادي العيون إلى التعبير.

لكن الكاتب الراوي، أو الكاتب الذي سيصير راوية، يقدم لنا وادي العيون في مقطع منفصل، قصير، لا يتجاوز الصفحات العشر (طول الرواية ٥٨٢ صفحة) مقطع كأنه مقدمة الرواية، بدايتها، أو كأنه ما قبلها: تعريف يتناول المكان وأهله، في البارز الهام من ملامحهم، وأصلهم، وعاداتهم، وعيشهم. يتناولهم في هذا الذي يعنيهم كمواطنين مميزين في واديهم، آمنين في وضعهم، على ما فيه من قساوة الطبيعة حيناً، ومن مرارة حكم الواقع حيناً آخر.

لكن التعريف، الذي يشبه التقديم، لم يكن ليأتي إلى القص والكتابة، لولا هذا الذي حدث، لولا هذا التغيير الذي راح يعيشه المكان، كما الناس فيه، والذي راح يطول العادات والملامح والعيش. . فكانت الحكاية، وكان ما يبرر سردها قولاً روائياً.

من المقطع الأول، من هذا التعريف ـ التقديم، من مكان التغيير وفضائه، إلى الرواية، نسيج هذا التغيير وقصه، ينتقل الكاتب من صفته كاتباً يروي إلى صفته راوية يمارس لعبة السرد: لقد صار على الكاتب أن يأتي إلى متخيله الذي يبدع، ليقيم العلاقات فيه بين الشخصيات، وليكون له، في إنهاض هذا العمل على مستواه، وظيفة خلق الحقيقي القادر، في

---

(١) هذه هي الجملة الأولى التي يبدأ بها عبد الرحمن منيف روايته، ويضعها هكذا منفردة على السطر الأول.

إحالته على مرجع له، أن يكون متخيلاً مقنعاً.

ذلك أن عبد الرحمن منيف لا يروي الأسطوري، وإن كان في شخصية «متعب الهذال» ميل إلى الأسطرة. وعبد الرحمن منيف لا يروي الغرائبي، أو الفانتازي، بل يقيم متخيلاً هو مستوى مختلف عن الوقائعي الذي له قراءته، أو قراءاته، في الذاكرة العربية الحيّة، وربما أبعد منها.

وعبد الرحمن منيف إذ يقيم هذا المتخيل من موقع، منه يقرأ فيصوغ، أو يقصّ، إنما يمارس مواجهة القراءة للقراءة، أو القراءة ـ الكتابة للقراءة، لذا، فهو في هذه المواجهة، أو في هذه العلاقة النقدية، لا يمكنه أن يدعي امتلاك المعرفة، ومن ثم حق التفرد بقصها متواطئاً، بذلك، مع القراءة والثقافة، على شخصيات عالم قصه، محولاً إياها إلى دمى، أو إلى ما يشبه الدُمى.. وهذا ما يدعوه ويوجب عليه، وككل راو، أن يتقن ممارسة اللعبة الفنية.

كيف كان وادي العيون إذاً؟ وما الذي طرأ عليه حتى جاء به الكاتب إلى التعبير، فكانت الرواية، وكان راويها الذي يقول؟

كانت وادي العيون:

ـ بقعة خضراء وسط الصحراء. تختلف عن كل ما حولها: نخيل يملأ الوادي، وينابيع تتفجر في أمكنة عدّة.

ـ «شيء خارق (...) ، لا غنى عنه (...)، لو لم يكن موجوداً لما كان هناك بشرٌ أو حياة» (ص ٧ و ٨ و ٩).

ـ أناس وادي العيون «خليط عجيب من الوداعة والجنون (ص ١٢)، يتحلّون «بالأمانة والحرص» (ص ١٣). «فقراء، لكنهم يبدون الرضا عن الحياة التي يعيشونها (...). والعتوم في وادي العيون أكثر الناس فقراً، لكنهم أكثرهم ترفعاً» (ص ١٤).

- «أميل إلى الطول» أناس وادي العيون، لكنهم «متشابهون» (ص ١٥ و١٦).

- «العون» هو جد الوادي كله. منه «جازي الهذال الذي جعل حياة الأتراك في وادي العيون جحيماً لا يطاق» (ص ١٦). قبل جازي، أبوه متعب، وبعده، متعب الهذال وولداه فواز ومقبل.

تعريف شامل يتناول المكان والناس في أخلاقهم، وعيشهم، في أمزجتهم ونسبهم، في مواقفهم التاريخية وفي نظرتهم للأمور.

كان وادي العيون وضعية يسودها الإستقرار، وتظللها الطمأنينة فيزهر العيش موشحاً بمشاعر السعادة والرضا.

لكن، وكما في الحكايات الشعبية، تهتز هذه الوضعية. شيء ما يطرأ عليها، فيولد السؤال ومعه يولد القلق والاضطراب، ويبدأ البحث عن جواب، عن خفيّ يجهله الناس، ويرونه في ظاهر لا يفصح عن حقيقته.

ما الذي طرأ؟

«عند ابن الراشد ضيوف...» (ص ٣٠).

يقول فواز لأبيه متعب الهذال. كان فواز قد ذهب للسقاية، وكانت هذه هي المرة الأولى التي يُعطَى فيها مثل هذه المسؤولية، كانت بمثابة امتحان لبلوغة سن الرجولة. لكن فواز تأخر عن العودة إلى أهله فاستقبله أبوه غاضباً. أراد فواز أن يوضح سبب تأخره فبادر أباه بالخبر. بهذا الطارىء الذي رآه: ضيوف عند ابن الراشد، ولما بقي متعب صامتاً، عاقداً غضبه على وجهه، تابع فواز موضحاً:

«من الفرنج ويتكلمون العربي» (ص ٣٠).

ثم:

«ثلاثة أجانب ومعهم اثنان من عرب الزور» (ص ٣١).

إذ ذاك انفك، غضب متعب بعض الشيء وأدرك معنى أن يستبدّ بابنه الفضول فيتأخر مدة كان خلالها كما قال «يتنقل بين الدواب وحلقة الرجال الصغيرة قرب مضافة ابن الراشد» (ص ١٢٩، فسأل:

«وعرفت منين هم ويش بريدون؟» (ص ٣١).

وبذلك انعقد الحوار، بسيطاً، يتركز حول معرفة هوية هؤلاء الغرباء الطارئين على وادي العيون، وغاية قدومهم.

«الناس يقولون أنهم جاءوا ليبحثوا عن الماء» (ص ٣١) أفاد فواز.

ثم راح الحوار ينمو ويتسع ليشمل أهل الوادي جميعهم. حوار صامت فيما بينهم، وحوار، فيما بعد، مع هؤلاء الوافدين، المتنوعي الهوية. حوار أقرب إلى التأمل والتبصّر والإستنتاج أحياناً، وحوار يطرح، أحياناً أخرى، الأسئلة، ويرسم علامات الإستفهام الكبيرة، المشحونة بالقلق والحيرى والارتباك.. وكلام. كلام يحكيه الراوي، يقصه لنا عن هؤلاء المتحاورين، أو عما يجري في عالمهم. يسرده كما سمعه، أو كما نقل إليه، أو يصوغه قصاً لما رأى وعرف.

هكذا تبدو الرواية سرداً ينمو بهذا القلق، أو بهذه الأسئلة الباحثة عن حقيقة ما يبتغيه هؤلاء الغرباء، وعن حقيقة هذا الذي يجري على أرضهم، ويطولهم في عيشهم وزمنهم، وكأنهم، في علاقتهم بهذا الذي يجري، مجرد أدوات، أو هوامش محرومة من حق المعرفة. هوامش معاقة وعاجزة، في الآن نفسه، عن أن تكون حتى طرفاً معادلاً لمن راح يبني ويغير ويمتلك مكانهم وفضاءهم البشري.

على حدِّ القلق والسؤال، على هذا الحد الباحث، الناهض في خضم فعل التغيير، كان القول الروائي يولد وينمو ليكوِّن «التيه». وكانت «التيه» تولد كقول لأهل وادي العيون أنفسهم. إنها نطقهم باتجاه المعرفة، نطقهم الذي كان يمارسونه علاقةً، زمناً، فيكتسب طابعه الصراعي وترتسم الحدود

بين الشخصيات وتتحدد المواقع بينها، في اختلافها، أو في تناقضها.

إن نمو القول الروائي على هذا الحدّ، حد القلق والسؤال والبحث، ترك أثره على نمط بنية التية، فحدّد:

- العلاقة بين الشخصيات ومنطق ترابط الأفعال في الرواية.
- موقع الراوي وعلاقته بما يسرد.
- طابع حركة الزمن السردي.

العلاقة بين الشخصيات ومنطق ترابط الأفعال

من الغباء أن نظن أن أناس وادي العيون كانوا ضد التغيير، أو أنهم، حين بدوا كذلك، كانوا يناهضون التغيير بذاته ولذاته. ذلك أنه ليس الموقف الضدي من التغيير هو الذي استدعى السرد فبرره ومنحه شرعيته، بل هو واقع التغيير، أي، هذا الذي أصاب أهل الوادي من جراء التغيير. أو، قل، هو موقعهم في عملية التغيير، ونصيبهم السيء منه:

ولعل النقطة الأولى في هذا الواقع هو أن التغيير، لم يكن بمبادرة من أهل الوادي، لم يأت هكذا طبيعياً في سياق زمنهم، بل تقدم به آخرون، غرباء، جاؤوا إليهم، إلى الوادي، بمشروع يغلفه السرّ، ويحيط به المجهول، أو هكذا كان يبدو في نظر أهل وادي العيون، وهذا ما ترتب عليه أمور عدة راحت تظهر لأهل الوادي، مع مرور الزمن، وراحوا يعانون المرارة من جرائها.

عيش مشترك يجمع بين أهل الوادي، هكذا كان الأمر، لا خلاف بينهم ولا صراع يقسمهم إلى أطراف، أو يفاوت المواقع بينهم بما يجعلها تصل بهم إلى الصراع. كانوا يملأون فضاء واديهم، هم عالمه حتى جاء الغرباء فأصبح هناك:

- طرف أناسه أهل الوادي وهم القائم والمعروف والمألوف.

ـ وطرف آخر، هو هؤلاء الغرباء، وهم الطارىء والمجهول وغير المألوف.

الفضاء المنسجم، المتماهي في زمنه، وفي معناه، يهتز، شيء ما يتقدم للقراءة. الكل الواحد يتخلخل ليبدأ الدخول في تفاوته: فالغرباء الذين دفعوا، بحضورهم، أهل الوادي لأن يشعروا بوجودهم وكأنه يأتي من الغياب أو كأنه حين كان في صفائه ووحشيته، لم يكن.. الغرباء هؤلاء لم يقف حضورهم عند حدود جعل أهل الوادي يشعرون بوجودهم كطرف يتلملم من تماهيه في الزمان والمكان، بل راح يترك أثره عليهم كطرف يتفكك ويميل أناسه، أناس أهل الوادي، لأن يصيروا، بدورهم، طرفين، أو ما يشبه الطرفين:

ـ متعب الهذال: صوت بارز يتقدمهم، ومعه أولاده شعلان وفواز ومقبل، وزوجته وضحه، وولد عمه هديب، وربما آخرون!!

ـ وابن الراشد الذي استقبل الغرباء فغدا موضع تساؤل، قابلاً للإتهام، وكذلك الأمير من حيث هو مرجع الناس المسؤول، ورأس الحكومة.

ابن الراشد ليس تماماً طرفاً فهو ما زال موضع شك. طرف ملتبس. والحوار الذي دار بين متعب الهذال وابنه شعلان من جهة، وبين ولد عمه هديب من جهة ثانية يظهر اختلاف وجهات النظر حول الموقف من ابن الراشد ومن الأمير والحكومة.

متعب يرى أن ابن الراشد مسؤول. لكنه في الوقت نفسه يحيّد الأمير، ويرى أن يستعين به لصدِّ هؤلاء الغرباء، كأنه بذلك يخشى أن يفقد معيناً شرعياً هو الحكومة.

يركز متعب اتهامه على ابن الراشد فهو في نظره وكما يقول «حوّاس ويلعب». إنه «أساس البلية، كل يوم والثاني عند الأمير: وادي العيون

يبغي ماء، البدوان أخذوا الماء، وادي العيون مات من العطش ولازم تحفرون لنا بيار جديدة (. . .) لو فك شره ابن الراشد عن وادي العيون ترانا بخير وسلامة» (ص ١٤٤).

ابن الراشد إذاً هو الذي يحرض الأمير، في نظر متعب. لكن هُديب يقول لمتعب: «ابن الراشد ذويل ويقول ما يسمع (. . .) ابن الراشد ما هو بشي، الجماعة هناك هم أساس المشكلة» (ص ٤٤).

هكذا بدأ التفاوت بين شخصيات أهل الوادي كطرف أساسي كان واحداً، وبدأ التفكير في المسؤول الداخلي، في هذا الذي له علاقة بالغرباء، في هذا الذي استقبلهم، استضافهم، فحمِّل مسؤولية لحضورهم.

هذا التفاوت ميز:

- ابن الراشد والأمير والحكومة.

عن.
- متعب وأولاده وولد عمه هديب.

إن ما كان موحداً راح يتفاوت. وهو يتفاوت في حدود العلاقة بطرف آخر، خارجي، هو الأميركان[1]. أو، وكما يسميهم أهل الوادي: «الجن»، «الكفار»، «الشياطين»، أي، وكما هم في وعيهم هذا الحضور الغامض، وعلاقة الاستفهام الكبيرة.

لكن هذا التفاوت الذي لم يكن واضحاً، خضع، خاصة في البدايات، لمدٍّ وجزر. فابن الراشد الذي استضاف الاميركان، لم يكن أكثر من الأخرين علماً بحقيقة أمرهم، لذا بدا محرجاً، لا يستطيع الدفاع عما يفعلون، بل إنه، وبعد أن رحلوا بعد سبعة عشر يوماً من زيارتهم الأولى،

(١) وردت لفظة اميركان، هكذا صريحة، أول مرة على لسان الراوي كأنه هو الذي عرّفهم، وقد كانوا الغرباء.

لعن ساعتهم وحمد الله أن «خلصنا منهم» (ص ٤٨).

هكذا بقيت العلاقة بين شخصيات أهل الوادي علاقة ودّ مشوبة بالتشكيك. علاقة تفاوت مترجرجة تميل إلى أن تصبح، مع مرور الوقت، أكثر حدة، وبذلك بقي الفعل الروائي ينمو على حدّه الأساسي: حد الصراع مع الأميركان، أو هذا الحضور الغريب، المجهول الغاية لفترة طويلة.

والفعل الروائي في نموه هو حالة تحوّل، تحوّل هذا الذي هو مادة السرد، عالمه، أي تحوّل عالم أهل الوادي في العلاقات المعيشية التي تنتظم حياتهم المشتركة.

ما هو الجديد إذاً؟ ما الذي راح يجري، في نطاق حضور هؤلاء الغرباء، ويدفع عالم الوادي باتجاه تحوّله؟.

إنها المجزرة. مجزرة الوادي[1]. كيف؟.

فالاميركان الذين رحلوا، إنما رحلوا كي يعودوا. «إذن... جاء هؤلاء ليبقوا». هذا ما استنتجه أهل الوادي بمرارة. ثم كانت بداية المعرفة: لقد جاؤوا من أجل الذهب. وليس من أجل الماء. الذهب أو النفط. لكن، «ما يأتينا (من النفط) يكفينا لنوقد هذه الفوانيس التي نختنق برائحتها أكثر مما تضيء» (ص ٩٥)، هكذا أجاب الناس.

والاميركان الذين عادوا لم يكونوا هذه المرة مجرد ضيوف عند ابن الراشد، ولا مجرد وجود ينظر ويدقق في المكان والأرض. بل كانوا منفذين لقد بدأ العمل، وشهد الناس كيف بدأت المجزرة: «الآلات المجنونة تقتلع الأشجار، وتدك الأرض وتقلب كل ما فوقها» (ص ١٠٧).

هذه المرة، كان الناس مع الغرباء وجهاً لوجه، يرونهم ولا يرسلون

---

(١) لفظ مجزرة هو للراوي وليس لنا.

من يستطلع عن وجودهم عند ابن الراشد. يرونهم يعملون. لم يعودوا بحاجة إلى الكلام، فكان الصمت: صمت من رحل، وصمت من امتنع عن الكلام، وصمت من عجز عنه، وصمت من مات أو قتل، وصمت من راح ينتظر ليتقدم إلى فعل آخر.

صمت متعب الهذال، ثم اختفى. قال بعضهم أنه رحل، وقال البعض الآخر: «متعب لا يترك الوادي، متعب يموت ولا يرحل (ص ١٠٧). لكن «متعب الهذال الذي شهد بداية المجزرة لم يشهد نهايتها (. . .) كانت دموعه تتساقط بغزارة، لكن وبصمتٍ أيضاً. كان صامتاً تماماً. لم يفه بكلمة واحدة. لم يشتم. لم تخرج من حنجرته أية آه أو نأمة، فقط كانت دموعه تنهمر، ولم يكن خجولاً أو خائفاً، ولم يكن فخوراً أيضاً. كان ينظر من خلال الدموع إلى الوادي كله، كان ينظر بصمت ويهز رأسه». (ص ١٠٥).

علامة المأساة هو متعب وقولها الصامت.

اختفى متعب الهذال، غار في الصمت، وكان هذا رحيله. كان فترة من الوعي. صعُبَ عليه أن يدرك حدود العلاقة بين الحكومة والغرباء فالتبس الأمر، وبدا في التباسه قاتلاً. رفض متعب قطعاً هؤلاء الغرباء، لكنهم أصبحوا واقعاً، وبدا هو عاجزاً عن طردهم، فحمل عجزه وغاب. غاب ليصون رفضه، ليبقيه في نفاوته، كلياً، قوياً، حاراً، قادراً على العودة في الرؤية والحلم، في المشاعر والجلد. على اللسان وفي القلب. إنه النبض. من إيقاعه سيستمد الناس قوةً على المقاومة وعدم الاستسلام.

ثم رحل أهل الوادي. حملوا متاعهم ورحلوا (ص ١١٧) تاركين واديهم لغيرهم، للمشروع، لهذا التغيير الذي يجهلون مداه ونتائجه. رحلوا إلى منازلهم الجديدة في «الحدرة» (ص ١٢١)، وشعروا أنها المرة الأولى التي تبدو لهم الأماكن معادية، وفيها هذا المقدار الهائل من القسوة» (١٢٢).

في حدود ضيّقة كان ينمو الفعل الروائي. منطقه سؤال المعرفة الذي دعا إليه التحول. وفي هامش ملتبس كانت العلاقات تتفاوت بين الشخصيات.

لكن بعد الرحيل عن الوادي، بعد وقوع الوادي تحت سلطة المشروع النفطي وخضوعة، في تحوّله، لشروط هذه السلطة الجديدة... اتسعت هذه الحدود وكبر الهامش متخذاً مساره باتجاه وضوحه. كان ذلك يتم واقعاً على الأرض، واقعاً يعيشه الناس ويبدو لهم أقوى منهم. وكانت الحياة، في واقعها المادي، تقود الناس إلى الدخول في نظام من العلاقات الإجتماعية جديد. ولئن كان الدخول في هذا النظام يجعل الأمور كلها، أو بعضها، تبدو أكثر وضوحاً للوعي، فإن مقاومة ضررها، الذي كان يعاني منه الناس، كان يصير أكثر صعوبة.

فلقد أبيدت وادي العيون. أبيد الطبيعي الذي ميزها: فقدت أشجارها، وبساطة العيش، وطيبة الناس وهذا الذي كان يخلق الانسجام والتوافق فيما بينهم، أو فيما بينهم وبين مكان عيشهم. استبيحت أجواف ينابيعها وتحوّلت إلى مكان أهم ما فيه أنه جوف يختزن البترول، وأرض يجري عليها حفر آباره.

وراحت حرّان، الواقعة على شاطىء البحر، تنهض كميناء وكمدينة تستقبل الناس لعمل متنوع وواسع: بنيت البيوت والمنازل ومعسكرات العمال، وأقيمت المقاهي والأفران ودكاكين بيع الحاجيات المستوردة، ونظمت من ثمّ وسائل النقل، فبعد سيارتي آكوب وراجي المضحكتين جاءت باصات محي الدين النقيب ومحمد السيف الفخمة، لتنقل الناس بسرعة، لا تصدق، بين حرّان وعجرة.

حران تدخل في الطابع المديني، في التجارة والتنافس، وتصبح مكاناً يستهوي أبناء أقطار أخرى مجاورة، أو قريبة، للعمل والربح وجمع المال. جاءها عرب وأرمن وإيرانيّون وغيرهم... لم يكونوا كلهم في الموقع نفسه.

لم يكونوا كلهم في طرف وأهل الـوادي في طرف. أي لم يتفـاوتوا عـلى حدّ الهـوية، أو عـلى حدّ الانتـماء الديني أو القـومي أو غيره، بـل تفـاوتـوا في الاجتماعي، وعلى حدّ من القيم كان يتبلور في إطار ما يجـري من تحولات وما ينعقد من علاقات في هذا الإطار نفسه:

فآكوب وراجي كانا يعانيان منافسة محي الدين النقيب ومحمد السيف لهما. آكوب الأرمني مات قهراً، وراجي (وهو من الوافدين إلى حران) عاش معاناة الحرمان ومرارة فقدان زميله وصديقه آكوب.

ومفضي الجدعان مات أيضاً. مفضي من أهل الوادي. طبيب عربي يداوي الناس وتساعده خزنة، يرتاح إليه أهل حرّان ويثقون به.

مـات مفضي. قتلوه لأنه صمـد وقـاوم منـافسة الـدكتـور صبحي المحملجي ومساعده محمد عيد. كان مفضي عائقاً يحدّ من أرباح الدكتور الوافد، ويكشف متاجرته بأرواح الناس.

بدأ موت مفضي بضربه. أرسل دحام رجالاً «ضربوه وأدموه لأنه تجرأ وقال أن دحام يسرق الناس، يسـرق العرب والاميـركان، يسـرق الأحياء والأموات» (ص ٥١٣).

وراء حادثة الضرب كان المتنفعون، أصحاب المصـالح المستحـدثة، الذيول: الدباسي ومحي الدين النقيب. كانت الحجـة الظاهـرة أن مفضي شتمهما (٥١٣)، أو هكذا قيـل. واقتيد مفضي إلى السجن. كـان مفضي أول سجين في حران. لم يكن هناك بعد مكـان «يصلح لأن يسمى سجناً» (ص ٥١٩). وكانت التهمة:

«شبهة سرقة».

لقد سرق محل حسن رضائي «وأكدّ اثنان من الرجال الذين يعملون في هذا المحل أنهما شاهدا مفضي الجدعان يدور حول المحل» (ص ٥٢٠).

يبتسم مفضي، يقاوم فيزداد اقترابه من الموت.

تتوالى زيارات مفضي للسجن، ويصفه الدكتور صبحي المحملجي بأنه «مشرد» (ص ٥٢١)، هكذا هو مفضي مجرد مشرد. والدكتور صبحي، حامل الشهادات، يفتتح جناحاً حديثاً في «مستشفى الشفاء» (ص ٥٢١). كلمة مشرد راقت للأمير فقد أعفته من عذاب الضمير.

استمر إلغاء مفضي من الوجود. لا بد من القضاء على هذه العين التي غدت ترى ما يجب أن لا يُرى. لا بد من إطفاء النور الذي راح يكشف الخفي، المستتر خلف لا حقيقته، خلف هذا الظاهر الخادع. مفضي يصدقه الناس ويثقون به ويلجأون إليه للإستشفاء. والناس خائفة من هذا الذي ترى ـ مما لا تعرف، المجهول والغامض الذي اقتحم حياتها. يرتابون وتهتز دواخلهم ويرتبك كل شيء.

مفضي هو الذي تسبب بموت تركي المفلح (ص ٥١٤). هكذا أشيع في عجره.

لكن، ليس لمتعب الهذال أن يعود. ومفضي هو، في الرواية استمراره. مفضي وعي يتقدم باتجاه الوضوح. يتقدم على أرض الواقع الحي. الواقع الملموس الذي يعيشه الناس والذي هجس به متعب.

ومفضي، مثل متعب، يتقدم باتجاه الموقف الحازم والعنيف، والذي لا ليونة معه، ولا تراجع بعده. «مثل نور» يندفع ويخاطب الناس قائلاً:

«يا أهل حران، الحاضر يبلغ الغايب، ابن جدعان مثل ما كان، لا يغدر ولا يخون، وماله بهذه الدنيا شيء ولا يخاف إلا رب العالمين. يا أهل حران الفلوس خربت قبلكم كثيرين، خربت دول وممالك. الفلوس إذا انعبدت استعبدت وما أسعدت، وبعيونكم تشوفون» (ص ٥١٤).

ويعنف الصراع على هذا الحدّ الاجتماعي، حدّ المصالح المادية:

الدكتور صبحي يحرِّض الناس على مفضي دون أن يظهر «في هذه الحرب أبداً» (ص ٥١٥). الدكتور يستخدم ذكاءه ضد مفضي وضد الناس في علاجه لهم. إبرة محمد عيد تكفي لينساب مال هؤلاء الضعفاء إليه.

جوهر يصدر أوامره ضد مفضي. يأمره بأن يغادر حران (ص ٥٣٠).

هل يدري الأمير بذلك؟ يسأل ابن نفاع. إذ من للناس غير الأمير يحتكمون إليه:

ويغيب مفضي بين ضحى ذلك اليوم والظهر ولا يدري أحد أنّ ذهب. لكن:

مات مفضي، قتلوه لأنه صمد. سريعاً واراه القتلة التراب. خافوا من الناس، والناس رفضوا موت مفضي. قالوا أنه غاب.

خرج. تقول آمنه وقال لها أنه سيرجع. ظلت ترقبه عندما أخذ ينحدر نحو السوق وإلى أن غاب (ص ٥٣١).

غاب مفضي بشكل يلفّه الغموض. كلٌ «يؤكد أنه رأى مفضي أو سمع صوته أو أحسَّ به يمُرُّ قريباً منه». العمال في المحجر. وثلاثة من الصيادين رأوا مفضي في زورق أبيض. وغيرهم رآه، كلهم رأوا مفضي رأي العين. في السوق، «في الشوارع الرئيسية، والشوارع الصغيرة، في المقهى، النسوة في البيوت. كان يمر، يبتسم، يتحدث، يمازح بعض الصبية، ويقول للذين كان يوقظهم بأن يعودوا للنوم، وأنه سيلقاهم مرة ثانية حين يستيقظون» (ص ٥٣١/٥٣٢).

غاب مفضي إذاً، قتلوه لأنه استيقظ قبل الآخرين. موته وعد بالعودة حين يستيقظ الآخرون. إذ ذاك ستكون اليقظة العامة.

يتأسطر مفضي. مثل متعب يصير رمزاً لضمير الناس، ولوعيهم القادم.

قبل مفضي كان موت مزبان. لقد أرسلوه إلى موته، إلى البحر. هناك، تحت الماء علق في فجوة صخرة. ناضل ليفك نفسه. بهذا شهدت الجروح التي رأوها على جسده.

الغياب والرحيل. الموت والقتل. الدخول في الصمت: متعب، ووضحة زوجته، ثم ابن نفاع... كثر هم الذين كانوا يصمتون أمام الفواجع.

كان الصمت تعبيراً عن قوة المرارة، عن العجز، وكان، في الوقت نفسه، لحظة تأمل، ومساءلة داخلية عن هذا الذي يمكن فعله.

هكذا أخذ :لتفاوت بين أناس الطرف المواجه للأميركان يتسع، لقد راح بعضهم يتواطأ، بشكل واضح، مع أصحاب المشروع الجديد.

لئن كان ابن الراشد متأرجحاً في تواطئه، تشدّه، بذور طيبة إلى أهل الوادي، ولئن مات، من ثم، دون أن يستأهل عداوة عنيفة، أو حقداً قوياً من هؤلاء الناس، فإن آخرين أمثال نعيم وجوهر ودحام ونمر السهل برزوا كأصحاب سلطة ونفوذ، يدبرون الخطط المشبوهة، ويساندون فئة كانت تتشكل كبرجوازية ناشئة، ويتقاسمون معها الربح والسطوة.

تفاوت أناس الطرف المحلي، على اختلاف هوياتهم القومية، وانفرز فريق، أو فئة كان الصراع بينها وبين الباقين يحتدم:

عبد الله السعد الذي لم يكن له تردد ابن الراشد، محي الدين النقيب، وحسن رضائي، محمد السيف، والدكتور صبحي المحملجي، والدكتور وصفي والدباسي وغيرهم... توزعوا مرافق الاستثمار في البلد الجديد: تجارة وبناء ونقل ومستشفيات الخ...

أما جوهر ونعيم ونمر السهل فقد توزعوا السلطة التي هي أساساً

للأمير. جوهر مسؤول عن الحراسة ومشرف على الأمن والحماية وحماية الضيوف. ونعيم وسيط، «مفتاح»، يدبر شؤون العلاقات بين الأميركان والعرب. ونمر السهل رئيس مفرزة الحرس.

ممارسوا السلطة كانوا يتواطؤون مع المستثمرين ضد مصالح العمال والفقراء من أبناء بلدهم أو من أبناء أوطانهم. كانوا يعملون في غفلة من الأمير، ويتفردون برقاب الناس.

الصراع ينهض في الطرف الواحد، والأمير يبدو عاجزاً، مخيباً أمل الناس الذين لا مرجع لهم سواه، إنه أعلى السلطة، لكنه بلا فعل.

يشتد الصراع بين العمال وأصحاب المهن البائسة والفقراء الشاهدين على موتهم من جهة، وبين هؤلاء المستثمرين، مالكي سطوة السلطة والمال.

يتفاوت الصراع ويتداخل ضمن الطرف المحلي، لكنه يبقى محكوماً بالعلاقة بالأميركان، بوجودهم الغريب، أو بهم كمشروع نفطي حامل لطابعه الحضاري فيطرح الأسئلة على الناس كلهم ويتركهم في دوامة البحث عن المعرفة.

التفاوت والتداخل كانا يتجليان في محاولة مضطربة لتحديد المسؤول الأول. القاتل. الرأس. أو لرؤية الأشياء في ترابطها، في العلاقة بين الأسباب المتراتبة في المسؤولية:

ابن الزامل يرى ويقول أن جوهر وجماعته والأرناؤوطي هم القتلة.

ابن نفاع يجيب بأن القاتل هو الأميركان.

ويبقى السؤال والرأي والمحاولة حول هذا الذي يتبع ذاك وحول ذاك الذي يستخدمه هذا...

لكن الراوي/ الكاتب يومىء، فيما هو ينسج العلاقة بين الشخصيات، إلى الأميركان. الأميركان طرف في علاقة، لكنهم فيها رأس.

أعلى نقطة. أو قل نقطة هرمية في حركة العلاقات بين الشخصيات. ثم يأتي نعيم، ثم ابن الراشد ودحّام:

فنعيم هو الذي يقف مع الأميركي ويتكلم معه ثم يضحكان معاً. أما دحّام فإنه يندفع مهرولاً نحو نعيم بمجرد أن يشاهده. لكن نعيم يأمره بالصمت، فيقف دحام «مثل طفل صغير (. .) على مسافة خطوتين أو ثلاث خطوات»[1] (ص ٢٢٢).

أما الأميركي فهو الذي يربت على كتف نعيم، دليل الرضا. في حين يتلقى ابن الراشد التوضيحات اللازمة من نعيم الذي كان قد تلقاها بدوره من الأميركي. أضف أن ابن الراشد يقف من نعيم موقف الترحيب. ليس نعيم هو الذي يرحب بابن الراشد: بل ابن الراشد الذي يبالغ مبالغة تثير الضحك وتكشف ذُلّ ابن الراشد وضعفه أمام نعيم.

هكذا تبدو العلاقة بين الشخصيات في الرواية علاقة صراع بين مواقع وصل الناس إليها بالتغيرات التي طرأت على حياتهم.

لكن لئن كان الراوي/ الكاتب قد أومأ إلى ترتيب مواقع الشخصيات في هذه العلاقة، أو في هذه العلاقات الصراعية، وأوحى بتراتب معين للأطراف المتصارعة. فإن مثل هذا التراتب لم يكن هكذا واضحاً بين الشخصيات في مسار تطورها السردي:

ففي تاريخ هذا التغير، وخلال ممارسة الناس له، كان الصراع يلتبس لجهة تحديد الرأس المسؤول. ذلك أن الناس كانوا يرون حركات وأفعالاً، وكان عليهم أن يؤولوها وكانوا يختلفون في التأويل. أو قل كان الناس يعانون من التفكك الذي أصاب حياتهم الهانئة في وادي العيون، يشعرون بالوحشة، والحرمان، يرون أن لهم حقوقاً مسلوبة وأنهم عاجزون عن النفاذ

---

(١) علامة التوكيد من عندي.

إلى عمق ما يجري، إلى الخفي الذي يتبدى في أكثر من ظاهر.

هكذا، وإذ يلتبس الصراع، يشير الأصبع إلى الأميركان حيناً، وإلى السلطة المحلية حيناً آخر في شخص الأمير أو في الذين يعملون إلى جانبه.

لكن الإلتباس وما رافقه من حيرة وقلق لم يكن حالة يأس وقنوط وتراجع أو سقوط واستسلام، بل على العكس كان حافزاً على المعرفة. هكذا كانت الشخصيات الرافضة للغبن اللاحق بها تنمو باتجاه نضج وعيها وتبلور رؤيتها، وتجذر موقعها. وكان ذلك يعني مزيداً من التحديد لعلاقتها الصراعية مع الطرف أو الأطراف الأخرى، أي مع هذه الشخصيات التي هي في مواقع مناقضة لها. كانت الخيوط المعقدة وألوانها الغامضة تتقدم باتجاه وضوحها، باتجاه معرفتها، وبالتالي كانت الشخصيات الباحثة عن هذه المعرفة تزداد صلابة في ممارستها الصراعية مع الشخصيات الأخرى.

وقد نسأل: لماذا كان الصراع يلتبس؟

لعلَّ من أبرز عوامل هذا الالتباس التي يبرزها القصّ في «التيه» هو هذه المسافة الحضارية بين ما كان يعيشه أهل وادي العيون، وبين ما راحوا يرونه من حضارة الغرب الأميركي، أو بين واقع أهل وادي العيون البسيط، وحضارة أميركا الوافدة إليهم:

فالدهشة، والحيرة، والارتباك.. كانت تلف الناس وهم يرون إلى هذه الحضارة في بعض تجلياتها. بصعوبة كان المرئي يتكشف عن تفاصيله في الوعي والتعبير. فالمرئي، على تعدده وتنوعه، هو مجرد كتلة لها صفة الضخامة وقوة الخارق. كل المرئي كان، بسبب غموضه وجهله هو «العجيب»، والسحري، و«الشيطان» المرذول والملعون.

المعدات التي كانت تصل، والآلات التي كانت تعمل في اقتلاع الأشجار، وحفر الآبار، وإقامة المنشآت، هي في عين أهل الوادي «كائنات حديدية ضخمة تتحرك» و«كتل صفراء ضخمة»، و «مخلوقات عجيبة» (ص

٩٨/٩٧). الباخرة الضخمة التي وقفت بعيداً عن الشاطىء هي «البلية» (ص ١٧٥)، والرجل الذي كان يعمل على توجيه آلة الرفع هو رجل له «قوة خارقة». الصناديق الضخمة التي تنقل آلياً وترتفع في الهواء هي شيء خارق (ص ١٨٣). النسوة اللواتي استقدمن للترفيه عن الأميركان هن نسولاة حملتهن «باخرة الشيطان» (ص ٢١٢). الرجال الذين كانوا يعملون داخل الآلات هم «العفاريت» (ص ٩٨). وكتب التاريخ التي كانت مع الأميركان هي «كتب سحر»، بها سيقضي الأميركان على حرآن وأهلها (ص ٢٦٧) الاستمارات التي بدء بوضعها عن العمال هي فضيحة بيوت الناس وتعرية أهلهم.

إنه الشرق الروحي الذي لم يألف الآلة بعد فيرفض أن يكون لها الحركة والقوة، وينسبها للشيطان.

إنه الشرق في أكثر حالاته سذاجةً وطيبةً وبعداً عن حضارة الآلة.

هكذا كان الجميع، بمن فيهم الأمير، أمير الناس ورأس الحكومة، واقعين تحت وطأة الحيرة والإرتباك والضياع. كانوا يتلقون الصدمة **الأولى**. كانوا على طرف قصي في المسافة الحضارية بينهم وبين ما يرون.

الأمير، ملجأ الناس وأملهم كان أكثرهم تعبيراً عن هذه الصدمة: فهو أول من رأى المنظار، وسمع الراديو، وتكلم بالهاتف، وركب السيارة، فكان أكثرهم حيرة ودهشة وخلخلة. كان لا يفتأ يردد: «العفاريت والمعاصي والمصائب» التي حملها الأميركان.

الايمان يتزعزع، والأخلاق تصاب والعقل يهتز وبذلك يتراجع الأمير إلى ما وراء حدود نفوذه. وسلطته، يتسيّب موقعه، مفسحاً المجال أمام المتنفعين باحتلاله.

كان الأمير يغرق في المسافة الحضارية. وكان ذلك يؤدي إلى

مضاعفات تختلط معها الأمور والمسؤوليات والصلاحيات، فيبدو الأميركان بعيدين، وغير مسؤولين عما يحدث من تعدّيات وما يهدر من حقوق.

يغرق الأمير في المسافة الحضارية، وتهتز مواقع الناس في هذه المسافة. في حين تتراجع المسؤولية الأميركية إلى الوراء.

يتغلّف الأميركان بالمسافة الحضارية، يغيبون في وجه، ويتقدمون بآخر، يتقدمون بحضارتهم، يقفون بعيداً. على مسافة اختلافهم وعلمهم. يكتسبون صفة المحايدة ويمارسون، فقط، فعل الشهادة على ما يحدث.

هكذا أمسى للأميركان على الأرض التي جاؤوا إليها حرانهم العامرة ببيوتهم المبردة وبمسابحهم الجميلة وبسهراتهم الضاحكة، بموسيقاهم العالية ونسائهم المتحررات. لقد أقاموا عالمهم، حضارتهم. وسوّروها.

من هذا العالم المسوّر. من موقعهم الحضاري هذا حاولوا مدَّ الجسور مع العرب، فزاروا حرّان العرب، أصغوا إلى كلام الناس هناك، تأملوا في سلوكهم، حاولوا شرح الغامض، المجهول، أي حاولوا إعطاء الحضارة..

لكن الناس، الناس الذين كانوا يكابدون العيش، ويرون إلى سؤالهم في العلاقة مع الأميركان، لم يصغوا إلى الجواب الأميركي. كانوا يشعرون بأنه ظل لشيء آخر يبحثون عنه. وفي بحثهم الصامت كانوا يقولون: «أولاد الحرام الأميركان... إذا دخنوا عمونا وإذا حننوا ما أطعمونا» (ص ٢٠٥). أو «الأميركان أولاد الحرام ما من وراهم إلا التعب ووجع الرأس، هم باللحم وجماعتنا على العظام ما تحصل» (ص ٢٠٨) أو أيضاً وفي المعنى ذاته: «لا نحن مع الأميركان باللحم ولا مع غيرهم بالمرق» (ص ٢٠٩).

إن سؤال أهل حران كان مطروحاً على مستوى المعيشي، لذا كانت المسألة بالنسبة لهم قائمة في الاجتماعي كأساس، ولم يكن الحضاري، وإن أدهشهم، سوى سؤال هذا الاجتماعي.

في هذا الاطار كانت العلاقة، أو العلاقات بين الشخصيات تتجذر في هويتها الاجتماعية، وفي قيمها الأخلاقية السامية. فمن موقع الإحساس بالكرامة، كرامة النفس والشخصية كان الفقراء والعمال يدافعون عن مواقعهم الإجتماعية، أو قل أنهم، ومن هذه المواقع الإجتماعية كانوا يتمسكون بقيم أخلاقية أصيلة ليدافعوا عن حقوق لهم وليقاوموا الغبن اللاحق بهم.

فالفقراء، الفقراء الحريصون على كرامتهم. والعمال، العمال الذين أدركوا مدى التفاوت المعيشي والاجتماعي بينهم وبين الآخرين من أميركان وعرب يمشون وراء الأميركان، تمايزوا عن غيرهم وتميزوا بموقع لهم... رفضوا الإختزال الشكلي للمسافة الحضارية، أو رفضوا أن يكون هذا الإختزال على حساب حقوقهم.

هكذا تراجع الأميركان إلى داخل أسوار مدينتهم، حرّأنهم، رمز حضورهم الحضاري المميز. تراجعوا وتركوا أتباعهم العرب وسيطاً بينهم وبين الفقراء والعمال، بل فئة تقف وتناهض هذه القوة الإجتماعية المتنامية وعياً وصراعاً.

العرب التابعون كانوا يسعون ليصبحوا مثل الأميركان، كانوا يريدون حذف المسافة الحضارية، التماهي مع الموقع الحضاري الأميركاني، وكانوا بذلك يكرسون للمسألة الصراعية المطروحة مستوى حضارياً تغيب فيه الهوية الإجتماعية لهذه المسألة. لذا راح الصراع يعنف بين هؤلاء العرب التابعين وبين الفقراء، أصحاب المهن الصغيرة والعمال. في حين كان الطرف الرئيسي، الأميركان، يتراجع، أو يغيب خلفهم.

لقد بلغ التفاوت بين شخصيات الطرف الواحد المحلي نقطة الفصل والوضوح. وتجلى ذلك في ما أخذ يفعله هؤلاء التابعون، الوسطاء، الطامعون إلى تساويهم مع الموقع الأميركي، ضد العمال والفقراء من تآمر وقتل، وكذب... وكانت هذه الأفعال، بما تولده من خصومات وصراع

وبما تفتعله من تهم تحمِّل بعض العمال، أو أحد الفقراء، مسؤولية ما يجري، تقدم خدمات جلّى للشركات الأميركية وتحل مشاكلها مع العمال المضربين أو المسرحين من عملهم، وتحرم هؤلاء العمال من الحصول على حقوقهم.

لئن كان الأميركان قد بدوا لأهل وادي العيون، في بداية زمنهم الروائي، ثم للعمال والفقراء في حران، طرفاً رئيساً في صراعهم الإجتماعي القائم، في إطار المشروع النفطي، فإن العرب الاتباع، المنزلقين، نقلوا هذا الصراع إلى علاقة أخرى، بدوا هم فيها هذا الطرف الرئيسي. ثم راحوا يعملون على قلب منطق هذه العلاقة، أي راحوا يتهمون العمال بأنهم هم السبب في ما يجري من صراع.

إتهموا العمال، وعلّلوا الصراع بالحضاري، فأسقطوا الإجتماعي وغيبوا ما كان يتبلور وينضج:

«هؤلاء البدو لا تنفع معهم إلا العصا» يقول نعيم (ص ٢١٩).

أو «حسبنا أنكم صرتم بشراً، وتعرفون أن العمل هو العمل، لكن الظاهر أن الخطأ ما هو خطأكم، الخطأ من يضع ثقته ببشر مثلكم» (ص ٢١٩).

الإشعار بالدونية. هو المفصل الأبرز في آلية العلاقة الحضارية بين طرفين لها.

هناك بشر وبشر، في نظر نعيم: بشر متحضرون وبشر غير متحضرين. أو هناك بشر وهناك لا بشر، حيوانات أو. . . هويتان للإنسان، هما في الواقع اجتماعيتان، لكن نعيم يحددهما كطبيعتين: طبيعته هو ومن لف لفه. وهي هذه الطبيعة المتحضرة القادرة على التساوي مع طبيعة الأميركان بدليل المماثلة في المظهر، والتفاهم في الأمور.

وطبيعة العمال المحكوم عليها، من موقع نعيم وجماعته، والمثال الذي يصبو إليه، أن تبقى في المستوى الاجتماعي المتدني الذي هي فيه لأنها ليست بشراً، وبالتالي لا يمكنها الإرتقاء والتحضر. لذا عليها القبول والصمت. فالمسألة مسألة هوية بشرية، والهوية البشرية لا يمكن تغييرها.

«إنهم مثل الحيوانات يدفع بعضهم بعضاً ويتحركون بهذه الطريقة البدائية تعبيراً عن الفرح. . فتصور» (ص ٢٥٣). هذا ما يقوله سنكلر الأميركي لزميله عانياً العمال العرب.

و «أهل حرّان ألا يزالون» كما تركهم الأمير «مهابيل» (ص ٢٥٥). هذا ما سأله الأمير أثناء كلامه مع ميمون.

تتكامل أوصاف الطبيعة، طبيعة العمال والفقراء، المختلفة، وتُحاصَر في دونية حضارية، نموذجها أو مثالها الغريب، الأميركي.

لكن العمال راحوا يخترقون هذا الحصار بقوة واقعهم الإجتماعي الذي يعيشون، وبقوة وعيهم لهذا الواقع من حيث هو علاقات معيشية فيما بينهم من جهة، وفيما بينهم وبين الأميركان من جهة ثانية.

ففي مسافة الإجتماعي بين حرّان العرب وحرّان الأميركان، في المسافة بين الغرف المبردة من جهة، والشمس والغبار والذباب من جهة ثانية، كانت الصورة تتضح. التفاوت كان ينهض على مستوى المعيش فتبصره العين ويقومه الوعي على أنه غبن وأكل حقوق. في هذا الضوء، وعلى أساس ما هو حسيٌّ وملموس راحت العلاقات تكتسب طابعها الصراعي، مشكلة، لمن هم في موقع السلطة والنفع، مصدر قلق وخوف فعليين.

إن وصول العلاقات بين شخصيات الرواية إلى التفاوت الواضح، ثم إلى الممارسة الصراعية، كان بمثابة وصول عالم الرواية إلى مفصل آخر من مفاصل تحوّله، أو كان انتقاله من النظر والصمت، أو من النظر والكلام

الخافت، إلى الممارسة. هكذا كان الحادث الطارىء هذه المرة حادثاً يجري في إطار العلاقة الصراعية، ويتسق مع الهيئة الجديدة التي صار إليها هذا العالم.

فما جرى هذه المرة، ما غيَّر وخلخل، لم يكن بمبادرة من الوافدين، لم يكن من الطرف الغريب، أو ممن إلى جانبه، شأن السابق من الزمن، بل كان من الناس، أهالي وادي العيون وحرّان، من هؤلاء المتضررين المسلوبة حقوقهم. لقد انتفض العمال ورفضوا، هم ومن معهم، أن يبقوا مجرد متلقين لهذا الذي يجري، في حين يتسوّر الطرف الآخر في موقعه في رأس الهرم. رفضوا أن يبقوا مسيبين في جهالتهم. تحرك العمال ودخلت العلاقة بين الطرفين في ديناميتها الصراعيّة.

أضرب العمال، تظاهروا، تجمعوا كلهم وساروا مطالبين برفع الظلم عنهم.. وفي مسيرتهم كانت جموع الناس تنضم إليهم «الذين كانوا في الخيام قرب البحر، الذين وصلوا من أسابيع وشهور طويلة، وأولئك الذين وصلوا قبل أيام» (ص ٥٤٥). كلهم تظاهروا.

لم يكن وصول العلاقة بين العمال ومن هم إلى جانبهم أو في موقعهم من جهة، والأميركان ومن هم إلى جانبهم من جهة ثانية، إلى طابعها الصدامي وصولاً سريعاً أو مفتعلاً في الرواية، بل كان فيها نتيجة حياة طويلة عاشتها الشخصيات وتراكمت خلالها أحداث كثيرة أدت إلى تحوّلات في معالم هذه الحياة التي نسجها السرد فعرفناها به.

ولم يكن أهم هذه الأحداث القتل والترحيل ومكايد جوهر ونعيم، وأحكام الظلم التي يصدرها الأمير بسبب جهله حقيقة الأمور ومغزى المجريات، وبالتالي عدم قدرته على الربط بين الأسباب والمسببات. الأسباب الظاهرة والأسباب العميقة، غير المرئية.. بل كان، بالإضافة إلى هذا كله، أقدام الشركة على طرد ٢٣ عاملاً من شغلهم وحرمانهم من مصدر قوتهم (ص ٥٤٠).

كان حادث الطرد تعبيراً عن خطورة ما وصلت إليه الأمور، لقد أمسى العمال قوة فاعلة، متفتحة، واعية وقادرة على استقطاب الناس إلى جانبها. لقد تعقدت الأمور وتشابكت لذا حاول الأميركان تصوير الطرد بأنه صرف. لم يطرد الأميركان العمال، بل صرفوهم. والصرف جاء كمجرد «إجراء روتيني» (ص ٥٤٢). ثم راحوا يحرفون ظاهرة الاضراب عن أسبابها الحقيقية ملمحين إلى سبب آخر هو مقتل مفضي. وبذلك تصبح السلطة المحلية هي المسؤولة عن هذا الاضراب، أو عن هذه الظاهرة التمردية.

هاملتون قال للأمير:

«لدينا قناعة أن المسألة تتعدّى فصل ثلاثة وعشرين عاملاً. إن الشركة سبق لها أن طلبت من مجموعات ترك العمل، ولم يحصل أي ردّ فعل» (ص ٥٤٥).

ثم سأله:

«ـ ماذا تقول يا صاحب السموّ. . هل يحتمل أن تكون هناك أسباب غير معروفة للشركة؟» (ص ٥٤٦).

لكن، ولما رأى الأميركان أن الأمير «حائر لا يعرف كيف يجيب عن هذا السؤال المعقد» وأنه اكتفى بالقول: «من يدري؟ الله أعلم» (ص ٥٤٦). أعلنوا موقفهم. أعلنه فيليب قائلاً بأن الشركة لن تلبي مطالب العمال، ولن تعيد تحت الضغط والتهديد الذين تركوا الخدمة. . (ص ٥٦٤).

وحين قال جوهر، تعقيباً على الموقف الأميركي: «إذا ما كسرنا رؤوسهم، إذا ما ضعضعنا عظامهم يركبونا» (ص ٥٦٤)، ضحك أرنولد واطمأن فيليب إلى اليد القوية، يد جوهر التي توفر على الشركة المواجهة المباشرة مع العمال، المواجهة التي، كما يبدو، لا يريدونها. . وربما وجدها فيليب مناسبة ليشعِر جوهر بمسؤوليته الشخصية في مسألة الاضراب،

فتزداد، بذلك، اليد القوية قوة، ويزداد الأميركي سلطة عليها. هكذا سأل فيليب مخاطباً جوهر:

«ـ هل هناك علاقة بين مقتل البدوي والإضراب؟» (ص ٥٦٤)

ولما ارتبك جوهر، وحاول الفصل بين الإضراب ومقتل مفضي، وكأنه يدافع عن نفسه، ويرد التهمة عنها، قدَّم فيليب يد العون وأشار إلى أسباب أخرى، قد تفسر إقدام العمال على الإضراب. سأل:

«هل هناك تيارات سياسية؟ هل ثمة تنظيمات ومحرّضون؟» (ص ٥٦٥).

إذن، كان المسعى الأميركي هو تبرئة الشركة من فعلها وذلك بتقديم أسباب أكثر حساسية (مقتل مفضي ومسألة الثأر)، وأكثر إثارة (لغموضها وبعد خطورتها ـ مسألة التنظيمات والمحرضين)، وتقديم الأسباب هذه جاء في إطار محاولة الإهتمام التي تظاهر بها الأميركان لتفسير ظاهرة الإضراب، وللربط بين الأسباب والمسببات الخفيّة.

كان الأميركان يريدون أن تتراجع مسألة طرد العمال عن واجهة الإتهام فأغرقوها بين الأسباب الأخرى التي لفتوا النظر إليها، محاولين حمل الآخرين على التفكير بغير ما يفكرون. وكانوا في كل ذلك يبغون تحييد الشركة والحفاظ على حرية قراراتها.

لكن علاقات الصراع كانت تعيش أسئلة أخرى أصبح العمال قادرين على صياغتها، أقوياء على النطق بها في ثنايا الكلام:

- «لماذا يعيشون هم هكذا ويعيش الأميركيون بشكل آخر؟».
- «ولماذا يجبرهم الأميركيون على القيام بأعمال لا يفكر واحد منهم القيام بها؟».

● «والأمير هل هو أمير لهم، يدافع عنهم، يحميهم أم أمير للأميركان؟». (ص٥٥٢).

● وجوهر لماذا هو «مع الأميركيين كأنه النعجة، يستمع بأدب، يهزّ رأسه مع كل كلمة يقولونها معه. . .». ولماذا حين اقترب منه الأميركي «بدأ يشتم العمال ويضربهم بعصاه»؟ (ص ٥٥٣).

إن مزيداً من الظلم يقابله مزيد من الوعي تنتجها الممارسة، من حيث هي علاقة بين شخصيات لها مواقعها المتناقضة على أرض الواقع، كان أمراً كفيلاً بالوصول بهذا الصراع إلى لحظة انفجاره. إنه التحول يصيب الدواخل وينقلها من حالة إلى حالة، يطلق الحبيس من القوة، والمكبوت من المشاعر:

● أهل حران «شعروا أن في دواخلهم شيئاً يتغير، شعروا أن أَمعاءهم تؤلمهم، وأنهم غير قادرين على البقاء في نفس المكان» (ص ٥٦٨).

● أبن نفاع «انبثقت من داخله قوة خارقة» (ص ٥٦٩).

● وخزنة، كما قال الكثيرون، «كانت تهزج وتحدو» (ص ٥٦٩).

لقد فُكَّ عن الصمت قيده، وأصيب أهل حرّان بالتغيير، فتحركوا، حملوا زمنهم وبدأوا سيرهم بالاتجاه الآخر: يريدون امتلاك زمنهم فقد أدركوا أنهم هم صانعوه.

هكذا صدر الأمر من الطرف الآخر بمنع فعل التغيير في اتجاه ما أدركه أهل حران. فعلى هذا الزمن أن يبقي مشدوداً، في حركته وتغيره، إلى رأس الهرم.

قال فيليب:

«ـ الشركة لن تلبِّي مطالب العمال، ولن تُعيد تحت الضغط والتهديد الذين تركوا الخدمة، لأن سابقة من هذا النوع تفقد الشركة هيبتها، وتشجع

العمال على المطالبة بأشياء أخرى» (ص ٥٦٤).

وأرنولد ضحك لكلام جوهر، وجوهر «إستنتج أن الأميركيين يتفقون معه» (ص ٥٦٤). وهذا يعني أن «كل شيء يرجع مثل ما كان» (ص ٥٦٤). وكي يبقى كل شيء مثل ما كان. قال جوهر:

أطلقوا النار.

ومنعاً لكل تردد «أشهر مسدسه وبدأ بإطلاق النار بنفسه» (ص ٥٦٩/ ٥٧٠). لكن ابن نفاع الذي سقط جريحاً، سمعوه يقول بحشرجة:

«- ذبحني خادم الأميركان...» (ص ٥٧٠).

وفيما بعد أكد قوله بأن «الأميركان هم أصل العلة وأصل البلية» (ص ٥٨٢).

لم يجمع أهل حران على ما قاله ابن نفاع. فابن عساف كان يرى أن جوهر هو البليّة (ص ٥٨١).

لكن، لئن كان الخلاف ما زال قائماً بين أهل حرّان حول تحديد المسؤول، الأساسي، فإن هذا الخلاف كان مؤشراً على تفاوت في مستويات الوعي من جهة وعلى تعقد العلاقات وتشابكها من جهة ثانية. وهو، أي هذا الخلاف، لم يحل دون وضع الأميركان وجوهر موضع الطرف الذي يظلم، لا العمال وحسب، بل معظم أهالي حران، إن لم يكن كلهم. فلقد اتضحت العلاقات بنسبة كبيرة. اتضحت بالتطور الذي حصل، فانكشفت المصالح والمنافع، وبالتالي تحددت المواقع التي تحركها. وكان هذا بمثابة نمو القص ووصوله إلى انفجار الصراع: نهاية القص، أو نهاية مرحلة من مراحله.

تنتهي رواية التية بتبريد حدة الصراع، بوضع حلٍّ للإنفجار/ الصراع. أي بالوصول إلى بعضٍ من جواب على القلق والبحث والسؤال.

الحلّ/ الجواب فرضه العمال فأوجدت له الشركة إخراجاً يجنبها فتح باب الحلول، مرة أخرى. هكذا قيل بأن العمال عادوا إلى الشركة بناء لـ أمر نسب إلى الأمير، وقيل أيضاً بأن الأمير كلف لجنة للتحقيق، و«لتحديد مسؤولية الحوادث الأخيرة» (ص ٥٨٢).

إذن لم يعد العمال إلى الشركة نتيجة موقفهم. إذن ليست الشركة هي المسؤولة عن الحوادث الأخيرة. ليس قراراها بطرد العمال هو المسؤول. وليس جوهر هو المسؤول عن مقتل مفضي، وليست معاملته المذلة للعمال بسبب، ولا الواقع المعيشي المهين بسبب. . لقد غُيّب المسؤول، وضاعت المسؤولية، أو لقد بُرِّء من ظن أنه مسؤول، أو حيّد من اتجهت أصابع الإتهام إليه.

لا دخل للشركة، وعليه لن تكون في مرة قادمة في موضع من يُسأل عن الأسباب أو من يطلب منه الحلول. الأمير المريض، الأمير الذي غادر للعلاج ولن يعود هو الذي أعطى الأمر والحل. ولن يعطيه مرة ثانية، لأنه لن يكون بالإمكان أن يطلب منه ذلك، مرة ثانية. لقد رحل فأقفل الباب الذي فتح، وانتهت مرحلة فتوقف القص لكنه بقي مفتوحاً على التحوّلات المقبلة. على هذا المجهول، أو على هذا «الغيب» الذي، كما يقول ابن تفاع في آخر نطق للرواية: لا أحد يعلمه (ص ٥٨٢).

الموقع بين مستوى المرجعيّ ومستوى المتخيل

في استنتاج أولي وعام قد يرى القارىء أن العلاقات بين الشخصيات في رواية «التيه»، كانت تنمو على أساس من معيار قيمة يضع بعضها، في نهاية الأمر، موضع المظلوم، ويضع البعض الآخر موضع الظالم. وبالتالي، فإن هذا القارىء قد يقول بأن عبد الرحمن منيف قصَّ روايته انطلاقاً من هذا المعيار، وأن هذا المعيار يكشف موقعاً منه كان الكاتب ينظر إلى العالم الروائي بما فيه من شخصيات، وبما يجري فيه من أحداث. وفي خطوة

أبعـد، قد يقـول القارىء بـأن عبد الـرحمن منيف هو أديب ملتـزم مثـلاً، منحاز، أو أنه يقف موقفاً سياسياً يجعله ينحاز إلى العمال وأهل حران. . .[1].

وفي معرض الرد قـد يقول قـارىء آخر بـأن عبد الـرحمن منيف هو روائي واقعي، وأن الأمور هي هكذا في الواقع وأن ما رواه منيف ليس إلا الواقع والصحيح، وما قد يقال عن منيف هنا سبق وقيل عن روائيين عرب وغير عرب عرفوا في سردهم الروائي كواقعيين[2].

وهنا لا بد لنا من وقفة، ولا بد لنا من سؤال: عن أي موقع يتكلم القارىء؟ هل يتكلم عن موقع عبد الرحمن منيف، الـذي هو طبعـاً كاتب روائي، من العـالم الذي يـرى ويعرف ويعيش؟ أي هـل يتكلم عن نظرة فكرية لمنيف تحدد له مـوقعاً في هـذا العالم ومنـه؟ أم أنه يتكلم عـلى موقـع للراوي (الكاتب) يحدد علاقته، كصوت يحكي لنا، بأصوات الشخصيات، فيترك لها إمكانية التعبير لتقول تفاوتاتها، كما يحدد علاقته بهذا المدى الزماني والمكاني الذي تنفتح عليه عينه فيرى ويروي؟

ـ في الحالة الأولى (موقع الكاتب عبد الرحمن منيف من العالم حوله)، فإن كلام القارىء هو كلام يقوم على مستوى المرجعية.

ـ وفي الحالة الثـانية (مـوقع الـراوي من المروي كعـالم)، فإن كـلام القارىء هذا هو كلام يقوم على مستوى النص كمتخيل.

صحيح أنه لا يمكن الفصل بين المستـويين، وصحيـح أيضاً أننـا لا نصل إلى المستوى الأول، مستوى المرجعي إلا من خلال المستوى الثـاني، أي من خلال النص كمتخيل، لكن هذا لا يخولنـا الخلط بين المستـويين،

---

(١) لقد قيل مثل هذا الكلام في أكثر من مناسبة ، كان منها بعض ما كتب عن الروايـة أو حوار أجري مع الكاتب. أنظر على سبيل المثال الحوار الذي أجراه حسن داوود. جريدة السفير. ٢٣ ـ ١٠ ـ ١٩٨٤.

(٢) في إطار الجدل حول الواقعية للسرد الروائي انظر مثلاً ما كتبه سمير سعد في جريدة النداء ١٥ ـ ٧ ـ ١٩٨٤ بيروت.

ذلك أن الكلام على المستوى الأول بإدعاء الكلام على المستوى الثاني معناه اختزال النص إلى حدود الموقع فيه. إنه اهمال الشكل، أي إسقاط كل الفروقات التي أقامها الكاتب، أو التي عليه أن يقيمها، بينه وبين الراوي من جهة، وبين الراوي، كصوت، وأصوات الشخصيات في اختلافها من جهةٍ ثانية. إننا حين نختزل نص منيف إلى حدود الموقع، نغفل ما أتاحه الراوي لشخصياته من حرية النطق والكلام لتعبر عن زوايا نظرها في تفاوتها وفي تناقضها.

ربما كان اختزال النص، من قبل القارىء، إلى حدود الموقع فيه، عملاً لا يستوقفنا في السابق، نراه مقبولاً، لأن الكاتب الروائي نفسه، كان يختزل نصه إلى حدود صوته الذي كثيراً ما جاء كلامه أقرب إلى الخطابة والموعظة، وكان ذلك يشير إلى ضعف فني، أي إلى عدم تملك تقنيات السرد، وضروراته التي تخلق قناعة به، وتعينه على الإبداع، لم يكن الراوي قادراً بعد على أن يمارس دوره كذريعة فنية تسمح بتحرير أصوات الشخصيات التي لها حق التمايز والاستقلال. أو لنقل أن الراوي، ومن خلفه الكاتب المثقف، لم يكن قادراً على الدخول في علاقة ديمقراطية مع شخصياته، وإن كان أحياناً من دعاة هذه الديمقراطية. ونحن لسنا بحاجة إلى ذكر الأمثلة التي توضح ما نقول، يكفي أن نشير إلى الروايات والقصص العربية التي عرفها أدبنا العربي في بدايات القرن، والتي كان الكاتب فيها صوتاً واحداً تذوب فيه الأصوات الأخرى حين تكون متفقة معه، ويلغي وجودها حين يكون نطقها مغايراً، لا يتفق وقوله. هكذا، ولئن كانت الأصوات المتفقة ونظرة الراوي، تقول كلاماً مماثلاً لكلامه، أو لغة لا تختلف عن لغة الكاتب، فإن الأصوات المغايرة كانت تسقط ليتولى الراوي/الكاتب نفسه الكلام بصوته عنها أو لتبقى غائبة عن ساحة الكلام. لا حضور لهذه الأصوات، ولا حوار أو جدل نسمعه بين الشخصيات، فالأمور محسومة، ولا قناعة فنية سوى ما يحكيه الكاتب، قناعته هي قناعة إنشائية أو خطابية. أو هي قناعة الموقع الذي منه يأتي القارىء إلى القراءة. إنها قناعة جاهزة.

في مثـل هذه الحـال تضيق مساحـة النص، من حيث هو عـالم غني ومتعـدد ومتفاوت، وإن طـال من حيث هو كتـابه. يضيق فضـاء النص، يتسطح، يصير خطيّاً ويتراجع إلى حدود الموقع الفكري فيه، وبذلك لا يعود الكلام على النص سوى كلام على الموقـع. والكلام عـلى الموقـع هو كـلام منزاق إلى خارج النص، يطول المرجعي أكثر مما يطول الفني، أي يطول ما هو قبل النص، أو يطول نصاً آخر، ولا يطول النص ـ القول، النص الذي للكاتب أن يصوغه ويبدعه .على أن الفني ـ السردي الروائي ـ لا يمكنه إلا أن يكون، إذ يكون، رائياً للتفاوتات أي قادراً على إراءتها حتى في صـراعيتها التي قد تكون في الشخص نفسه (أوديب مثلاً الذي يعيش صراعاً يعبر عن التفاوت بين منظورين للأمور).

ولعلّ تراجع النص، فنيّاً، إلى حدود الموقـع هو الـذي يبرر وصفـه بالإيديولوجي، أو، بالسياسي. نقول تراجع النص إلى حدود المـوقع، ولا نقول وجود الموقع. ذلك أن كل نص، مهما كانت طبيعة مرجعيته، أو طبيعة موضوعه، اجتماعية أو نفسية، أو حتى أسطورية أو غير ذلك.. هـو نص ينهض من موقع فيه، منه يكون نمو الكلام. هذا الموقع هو موقع المتكلم في النص. المتكلم، لا القواعدي (أي المتكلم بضمير الأنا)، بل الدلالي. لكن الراوي. الراوي الفني، لا بد له من أن يخفي هذا الموقع، وإلا خاب. أي سقط في إضعاف عمله. يخيب الراوي حين لا يتمكن من منح شخصيـاته حرية النطق.

وقد يكون مثال «أوديب» الذي تناولناه في صفحات سابقـة من هذا الكتاب مثالاً واضحاً على مقدرة الراوي على تغييب موقعه، ذلك أن الكلام في النص جاء حواراً، وجاء ديمقراطياً، يتيح حرية التعبير، لا لـ «كريـون» و «تيرسياسي» والجوقة، بل أيضاً، وبشكل خاص، لـ «أوديب». أي لهـذا الذي يناقض المـوقع الـذي منه ينهض النص. أوديب الـذي ضد القـدر،

المتمرد، قال كثيراً ونطق عالياً وإن انتهى، في نهاية الكلام، إلى موقع الإيمان بالقدر.

إن انفتاح الموقع الذي منه نهض النص، الموقع القدري، على نقيضه التمردي، الرافض، كان بمثابة اتساع لفضاء النص، وكان غناه وجماله. وكان السياسي، الفكري، ديمقراطياً بالفن. وأعتقد أن الفن، خاصة الروائي، لا يمكنه أن يكون فناً، أو جميلاً، إلا حين ينفتح موقع الكلام على غنى العالم وتنوعاته، أو على صراعيته التي هي بمثابة إيقاعه المأساوي، إيقاع الحياة والموت. أو دينامية الحياة.

كذلك كان مثال قصة «رائحة الصابون» هو بمثابة الاستعانة بتقنيات فنية ركزت على لعبة الزمن بما يخوّل الكاتب التعبير عن مأزق الموقع الذي منه ينهض القص. فكان الراوي يعيش، بلعبته، معاناته في أن لا يكون في موقع حُكِم عليه أن يكون واحداً من موقعين.

ليس لنا أن ندعي مناقشة النص فيما نحن نناقش الموقع. لأنه ليس لنا أن نسقط عالم النص لنقيم مكانه مرجعاً نرى نحن إليه، وإلا، نكون قد خولنا أنفسنا أن نحدد للكاتب موقعه، وربما موضوعه، لأن ثمة موضوعات لا يمكنها إلا أن تكشف موقعاً فكرياً. هل تريدون مثلاً أن نقول لجبران عليك أن لا ترى أن الإقطاع السياسي كان في لبنان ظالماً، أو، ليس لك أن تقف ضد التعصب الطائفي؟ أو أن نقول لسوفوكل كان عليك أن لا ترى أن القدر متحكم بمصير الناس؟ أو أن نقول لنجيب محفوظ كان عليك أن لا ترى إلى علاقة الأب بأولاده من موقع النظر إلى هذه الأبوية كأبوية متسلطة (الثلاثية)؟ أو أن نقول لمنيف أن لا يرى إلى العمال وأهل حران من موقع الظلم الواقع عليهم؟

بإمكاننا أن نقول مثلاً أن جبران لم يكن مقنعاً وإن كنا نقف في الموقع الذي يقف فيه. وبإمكاننا أن نقول أن سوفوكل كان مقنعاً وإن كنا لا نرى

أن القدر يتحكم بمصير الناس، وبالتالي لا نقف في الموقع الذي يقف فيه.

يمكننا أن نناقش المواقع الفكرية، منطلقات النظر، ولا شيء يمنع، ولا أحد يستطيع أن يمنع آخر أن يرى من موقع مختلف عن الموقع الذي منه يرى غيره، وأن يعبر، من ثمّ، من هذا الموقع. لكن لا يمكن محاكمة النص بالموقع فيه، لأنه ليس لنا أن نختزل النص إلى حدود موقعه، خاصة، حين يكون له، كنص منيف، هذا الاتساع الشاسع والمتنوع والغني، حين يعدد الأصوات، وزوايا الرؤية. أو حين ينفتح، كنص أوديب، على نقيضه بهذا الشكل الرائع.

لئن كان سؤالنا الذي نطرحه على النص معني بكشف الموقع، وبمناقشته، فإنه أيضاً معني بمقدرة الراوي على توليد الإيهام الفني المقنع بما يقول. على أنه ليس من كشف للموقع، نقوم به، إن لم يمارس الراوي لعبته الفنية فيخلق نصّه.

لقد أُعجب الناس بـ «أوديب ملكاً»، وما زال النص موضع إعجاب، لأن الفني أبرز نقيض القدري، أو قال التمرد عليه، وإن بقي هذا القدري موقعاً يتحكم بمنطق النص ويسوس نموه.

ليس لنا أن نحكم على نص عبد الرحمن منيف، «التيه»، أو نحاكم سرده على أساس من معيار القيمة الذي حكم رؤيته، رغم أهمية هذا المعيار، وإمكانية الدفاع عنه حين نكشفه فنكشف الفكر في أجمل مواقفه دفاعاً عن حرية الانسان وحقه في حياة كريمة. بل لنا أن نسأل هل مارس الراوي لعبته الفنية، هل وضع المسافة مع الكاتب كي يدخل عالم قصّه، كي لا يبقى على عتبته يجهد لاقناعنا بموقع فكري، قد يكون قول آخر، أجدى باقناعنا به؟ نسأل هل تزود الراوي بما يخوله إبداع عالمه، حقيقياً، بفنه، بقدرته على القول والإحالة والمخاطبة والحوار.. والنصّ الذي نسأله هذا السؤال، أو هذه الأسئلة، لا يمكنه أن ينغلق دون إيقاع

زمنه المرجعي الحي، ودون صراعات هذا العالم في هذا الزمن. إنه إذ ذاك نص مكسور، معاق، ضيق، متراجع إلى حدود العين التي لا ترى إلا سطح الأشياء، قشرتها، ومتراجع أيضاً إلى حدود الصوت الذي يعاود ذاته.

أما القول بأن رواية منيف هي رواية واقعية في معرض الدفاع عن الموقع الفكري فإنه قول لا ينزلق، وحسب، إلى التراجع بقيمة العمل الروائي إلى حدود الموقع فيه، بل هو يضمر إسقاط الموقع من السرد، حين لا يكون هذا السرد واقعياً. كأن ثمة سرد، أو كلام، ينهض من لا موقع. أو كأننا حين نذهب هذا المذهب، نضع هذا السرد خارج النقاش لأنه، هكذا، سرد بلا موقع. أو قل كأن السرد من موقع هو خاصة السرد الواقعي، إذ ذاك يكون النقاش. وقد يقود كل هذا إلى القول بواقعي هو الفكري وبلا واقعي هو الفني. هكذا نُسقط الواقعي، دون قصد، عن مستواه الفني ليبقى الفني في قدسيته. أي في قدسية الفكر فيه.

ولعلنا نلمح في مثل هذا القول (القول بواقعيّة العمل، في معرض الدفاع عن الموقع الفكري) خلطاً غير واع، أو غير مقصود، بين العلامة والمرجع: فالكتابة، كل كتابة، هي فعل ينهض على مستوى العلامة، وهي، بذلك، شكل دال يولِّد مدلوله. أو قل إن مستوى العلامة هو مستوى متخيّل يسعى، بانتظامه الخاص، أنّ يكون قادراً على الإحالة على مراجع له، قد تفوقه، وقد تفاجئه.. بهذه الإحالة، وسبيلها انتظام العلامات، تولد الدلالات، وتكون القراءة ممكنة.

يحيل المكتوب ـ النص فيوحي، عند قراءته، بواقعي، أو بأسطوري، أو بغير ذلك، لكنه إذ يوحي بواقعي، يخوِّل القارىء أن يتذكر ما تقوله الكتابة، أو بعض ما تقوله، يتذكره أحداثاً وقعت وأشخاصاً فعليين. كأن النص، إذ ذاك، يصير هذا الواقعي. يحمل النص مرجعيته، يصوغها قولاً فتولد فيه واقعاً آخر، يصير، مع ذهاب الوقائعي، أو الحدثي، أو مع موت الأشياء والناس، كأنه هو الواقعي، ينهض الواقع آخر

على مستوى الكلام، وفي عالم القص، وبقدر ما يكون قادراً على الإيهام بحقيقي يقوله، بقدر ما يتقدم كبديل كلامي «لواقع» مادي، لم يعد له من وجود إلا في الذاكرة، أو على اللسان. يصير الكلام واقعاً، مساحة مادية تري، لكنها تسمح بكلام آخر، له أيضاً، مرجعيته أو رؤياه وعلاقته بهذه المرجعية.

فالواقعي، من حيث هو أحداث وأفعال وأشخاص، هو إذن للمرجع الذي يحيل عليه النص، وليس من واقعي للنص سوى كلامه. لا شيء يقع في النص، إنه فعل كتابة، كلام يحكي عما كان قد وقع. إذ ذاك يصبح سؤالنا للنص لا عن واقعي فيه، بل عن فنيّ قادر على توليد وهم بالواقعي، أو كما يقول آخرون، على توليد أثر بواقعي[1]. هكذا نسأل:

هل استطاع الكاتب ممارسة اللعبة الفنية، خلق الوهم، وهم الحقيقي لما يريد أن يقول؟ أو هل استطاع إنتاج أثر ما تريده، أو تحاوله، كتابته؟.

كيف روى راوي التيه

على أن هذا الحقيقي المخلوق بالإيهام، أو هذا الأثر المولَّد بالإنتاج، قد يكون له طابع الواقعي، أو الأسطوي، أو الغرائبي... الخ. وهو له هذا الطابع، أو ذاك، بفضل الفني، أو بفضل الشكل الذي يقيمه آخذاً بعين الاعتبار، في كتابة روائية، مسائل عدة تتعلق بالراوي وبالشخصيات وبأفعالها وأصواتها ونطقها. وبالعلاقات فيما بين مختلف مكونات عالم النص، فضائه الخاص.

وعليه، لئن كانت رواية «التيه» لعبد الرحمن منيف، توحي لدى

(١) أنظر بهذا الصدد:

Pierre MACHEREY. Pour une théorie de la production littéraire. Maspero. paris 1980.

قراءتها بواقعي، بأحداث نتذكرها، وبأشخاص كأننا نعـرفهم من مراجـع أخرى، رأينا، أو سمعنا بمن هو مثلهم. أو قل لئن كانت رواية منيف تحكي عن أحداث وتصف أشخاصاً وأفعالاً وتذكر أسماءً تجعلنا نتعرف عليها، إذ نتذكرها في زمن مادي كانت فيه، فإن السؤال الذي يمكننا أن نطرحه على الكاتب، ليس له أن يكون سؤالاً متدخلاً بالموضوع الذي اختاره، ولا بهوية الأشخاص التي يقدم، أو بطبيعة ما يوهم به، أو ما يـولّده من أثـره. كأن نحاسبه على الطابع الواقعي، أو نحاسب غيره على الطابع الأسطوري، لا ليس لسؤالنا أن يكون سؤالاً متدخلاً بما قبل الكتابة. أو بما تحاوله الكتابة، بل بـ كيفها. ذلك أن كيفها هو أيضاً قولها.

هكذا نسأل:

هل استطاع عبد الرحمن منيف الكاتب أن يمارس دور راوية «التيه». فينتقل من شخصه إلى راويته موكلاً إليه مهمة الإقناع، لفني؟

سؤال يعود بنا للنظر في دور الراوي. والراوي «للتيه»، كما يبدو لنا، مهتم بتوليد أثر بواقعية ما يروي، لذا، فهو مهتم بأن يبدو كلامه حقيقياً له قدرة الإقناع، وله مبرراته. وهذا مـا يجد سبيله في حـركة الـزمن السردي وفيما تكتسبه من طابع. كما يجد سبيله في علاقة الراوي بما يروي، إن لجهة حضور الشخصيات بأصواتها مباشرة (الحوار)، وإن لجهـة حرص الـراوي على نقل ما تقوله هذه الشخصيات.

طابع حركة الزمن السردي في «التيه»

يتخذّ الزمن في «التيه» طابع حركة التوالي. تتـوالى الأحداث بمـرور الأيام والسنين، وكـأنها في القص، كما هي عـلى مستوى الـوقائـع، يعقب بعضها الآخر، لكن، لتبقى في الوقت نفسه، في تعاقبها هذا، مفتوحة على محيط واسع، يشمل العديد من الأفعال والأحداث والناس. لذا فإن أموراً كثيرة تقع في آنٍ. تتزامن. كيف يمكن إذاً قصّ هذه الأمور والكتابـة خيط

ينسله الكلام، يطول غرزة غرزة، ودائماً في اتجاه البياض من الصفحة؟

يستفيد عبد الرحمن منيف من تقنيات السرد الحديث، يرى إلى إمكانية المزامنة، يمارس تقنيتها، لكنه يوائم بين تعاقبية الزمن وبين تزامنيته، لا يغرق، كما بعض السرد الروائي الحديث، في تزامنية بنيوية مطلقة يسقط معها التاريخي، بل يبني تزامنية قصّه في نطاق التوالي الذي له صفة التاريخي. هكذا يهندس فصول روايته، يجعلها فترات لا فواصل حادة بينها. فترات عريضة، كأن الفترة بنية تتشكل في مسار نموها، أو كأن البنية هي فترة ترقّب زمني في وضع عام، جديد، وطارىء. بنية مفتوحة، أو فترة تستكمل سماتها، لذا فهي في تحوّل مستمر، التحول هو تاريخ الناس، لكنه الحاضر يعيشونه، لذا فهو الإجتماعي. هكذا يبدو السرد الروائي فعل تحوّل مستمر وحي. تصير الفترة الزمنية فترة أخرى قبل أن تستكمل مساءلتها، فيبقى القلق وتبقى محاولة الناس للإمساك بعنق الزمن وهو يقتحم وجودهم بمجرياته الغريبة ويخلخل حياتهم بقوته المجهولة.

ضمن الفترة الزمنية التي تعيش قلق تشكلّها وتحولّها، يتشعب الخيط النامي بالقص، ينسج شبكته رامياً بها على مساحة واسعة من الناس والأحداث والأفعال. فتتعقد العلاقات، تتداخل وتتشابك مقيمة فضاءها، نابضة بنكهة الواقعي الحي. به في تزامنيّته، وبه في تعاقبه، ويحير النظر القارىء بحثاً للإحاطة به، وللإمساك بتشعباته العدّة.

يدهشنا منيف بمقدرته على صياغة رقعة النسيج الواسعة بتفاصيلها الدقيقة، وفي تعدد مظاهرها، بحيث تراها العين - الذاكرة مشتغلةً في زمن واحد. يُرينا منيف تزامناً لأمور قد يصعب علينا أن نراها، في هذا التزامن، على أرضها الوقائعية، أو الحدثيّة. غنية هي حركة الزمن في «التيه» ذاهبة في أكثر من اتجاه أفقي. لكنها، مع ذلك، لا تغفل توالي الأيام والسنين.

وعليه، فلئن كان الإيهام بواقعية الزمن قد اعتمد، قبل ذلك، في الرواية العربية، حركة التوالي، فجاء السرد في بدايات هذا القرن، خطياً

فقيراً في خطيته، ثم اغتنى مع تطور الرواية، وشكل محطة هامة مع محفوظ في الثلاثية، فإنه اليوم، مع منيف، يشكل محطة أخرى، تتميز بقدرة الكاتب على حشد تفاصيل اليومي/المتعدد والمعيش الغني، في المساحة الفضائية التي راحت حركة العلاقات فيها تتزامن وتنمو عريضة، غنية، كأنها خيوط الماء وقد تحولت إلى مجرى نهري واسع، لا يفقده اتساعه عمقه.

كيف أمكن لمنيف أن يفرد كل هذه الخيوط، أن يتركها تنفلت متحررة باتجاه عوالمها الصغيرة، ليبقى قادراً، في الوقت نفسه، على فتح قنوات التواصل بينها، فإذا هي، وفيما تبدو متجهة نحو هذه العوالم، تلتقي ضمن عالم مجتمعها المتسع، المفتوح على مزيد من التحوّل والاتساع؟

ليس عالم منيف في «التيه» هو عالم الفرد ـ الشخصية الواحدة، ولا عالم العائلة ـ الشخصيات، ولا عالم المجموعة الصغيرة من الأصدقاء أو المحبين الذين يعيشون في مجتمع لا يعني الروائي منه إلا ما له علاقة بهذه الشخصيات، وما له وظيفة في حياتها، بل إن عالم منيف في «التيه» هو هذا المجتمع نفسه وكلّه. فضاء روائي مليء بالناس، وحركة دؤوبة تنسج الزمن.

يتمهل منيف، يتأنّى، فإذا كان الخريف مثلاً، حدثنا الراوي عن الأميركان وتدفقهم الجديد، وهو في حديثه يعطف الزمن على الماضي باتجاههم حين كانوا، فسافروا ثم عادوا، وباتجاه المعسكر وما جدَّ عليه، وباتجاه البواخر التي ظلَّت راسية، فبدا حضورها راسياً هو أيضاً، وباتجاه الأمير «الذي بدا شديد الانفعال والحركة» (ص ٣٩٠)، يتهيأ لزمن قادم، ويكشف زمناً مضى.

وحين ينتقل الراوي إلى الكلام على ابن نفاع، تتسع مكانية الزمن الخريفي، فيتسع فضاء الزمن نفسه قبل أن تنقضي فترته. يتمدّد الزمن في مساحة الرقعة الواسعة، يكبر العالم، يزداد حضور الناس فيه. فيأتي «هاملتون ونعيم في زيارة إلى الأمير» (ص ٣٩٩)، وينفتح الزمن من مكانه

هذا على الشركة التي ستقوم بأعمال جديدة ما بين وادي العيون وحرّان، أو التي «ستبدأ في حران أيضاً بإقامة أبنية ومنشآت جديدة» (ص ٣٩٩). هكذا يطلّ الزمن ضمن فترته الخريفية على المستقبل، على هذا الآتي، والذي هو تحوّل الأمكنة واختلاف أزمنتها. يطل الزمن ويبقى متنقلاً، تنقلّ الناس وتحركهم في لقائهم ببعضهم البعض، وفي تفرقهم عن بعضهم البعض: يأتي البحارة الثلاثة، تأتي الآلة العجيبة (السيارة)، جاء عبد الله السعد ومحمد السيف، وجاء الذاووي (ص٤١١)، وانحدرت الشمس، وقام الرجال (ص ٤١٢)، وجرى حديث اشترك فيه أناس عديدون ومختلفون. أناس ليسوا أبطالاً ولا نماذج لغيرهم. عاديون، معرّضون للسقوط من السرد: هكذا سقط متعب الهذال بعد أن صمت ورحل، وإن طلّ شبحه أحياناً عبر مخيلة الناس، متعب الذي كان صوته يتقدم أهل الوادي والذي ظننّا، لوقت، أنه بطل وأنه، بالتالي، سيحتفظ بصوته على مدى القص.. يسقطون ويحضر غيرهم: هكذا حضر راجي سليمان النونو، وعبده محمد، ونزال المعافي، وسالم المكتوم، ومحمد المدور، ورضيّة، ودعجة، وشتيوى العازم، وشهاب الدريعي، وخزنة، ونجمة المثقال، ومحمد المدور، ومجلي السرحان، وغازي السلطان، ومحمد جناح ورؤوف السقا، وتركي المفلح... وغيرهم ممن كانوا يحضرون، لكنهم كانوا أيضاً يعبرون، ويغيبون عن السرد.

يمضي الليل، لكن المقطع الجديد من السرد يبدأ بالعودة إلى هذا الليل (ص٤١٩)، يرتد الزمن إلى ماضٍ له، يرتد فيما هو يتقدم باتجاه الناس ليروا ليلتهم من جديد، يلتفتون ثانية إلى ما جرى، يستعيدونه متأملين، مفكرين. كأن حاضر الزمن هو أبداً ماضيه، أو كأن كلام الحاضر هو رواية الماضي. ماضٍ هو وحده الحقيقي في حاضر لا يمسك به الناس، حاضر غريب، هارب باستمرار تحت وطأة تحوّله، تاركاً القلق والأسئلة المتناسلة.

يرتد الزمن، ويبقى موهماً بحاضر يحكيه. في هذا الحاضر يصل

عثمان الأصقى (ص ٤١٩). شخص يتقدم إلى السرد، معرّف باسمه، ونحن لا نذكر أننا نعرفه أو أننا سمعنا به قبلاً. . . كثر هم هؤلاء الأشخاص، أمثال الأصقى، الذين لهم حق الحضور في السرد، والإعلان عن أنفسهم بأسمائهم فقط، هكذا فجأة يأتون، دون تمهيد، كأن أسماءهم كافية لدخولهم إلى هذا العالم. أو كأنهم، في الحقيقة، لا يدخلون، بل هم هنا، في أرضهم، يتقدمون إلى النطق، متى صار ذلك مناسباً. حضور سابق هم، ومستمر، وإن كنا نحن لا نسمعهم، أو نراهم، حين يتراجعون إلى الظل، إلى الصمت. إنهم الطبيعي. وحده السرد هو الطارىء.

تستمر حركة الزمن في اتساعها الذي هو تزامنها، وتستمر، في الوقت نفسه، في تواليها، لكن، ضمن فترتها الخريفية. وبذلك يتخذ التوالي، ضمن فترته هذه، طابعاً تزامنياً مركباً، وتبدو حركة الزمن أعقد من أن تُدرك في ظاهر فني بسيط.

فالسهرة التي أعقبها ليل، والليل الذي أعقبه شروق شمس ونهار، ومن ثم، زيارة قام بها الأمير إلى المعسكر (ص ٤٢٤). إن هذا الزمن الواضح في تواليه العريض، لا يلبث أن ينكسر، يخرج القص على رتابة الترتيب والتنظيم للوقت، ينطلق إلى فضاء المكان، يتقدم الراوي من خارج حدثيّة الزمن، يتقدم بوضوح، ندرك معه، بأنه الآن يروي، وبأن زمنه غير هذا الزمن الذي يروي عنه، لذا ، فلا شيء يعيق حركة كلامه، لا شيء يقيده بالتوالي، يريد أن يتفنّن، أن يجعل الحركة تذهب في أكثر من مسار. هكذا يروي متنقلاً في عالم المروي، وفق ما يرى، أو وفق مقتضيات الترابط الذي يرى، من موقعه الذي في مداه تتسق الأفعال، ويضاء المرئي.

هكذا، وبعد أن غابت الشمس، وسهر الأمير، وعادت فأشرقت الشمس، وحكى الناس عن السهرة ووقعت أمور كثيرة، وتكلم الناس في هذه الأمور الكثيرة، يقول الراوي مبتدئاً مقطعاً جديداً:

«قبل أن ينتهي تعبيد الطريق بين عجرة وحرّان بسنة وبضعة شهور بدأت تصل بين فترة وأخرى إلى حرّان سيارتا شحن كبيرتان» (ص ٤٣٠).

هكذا يعود السرد ليحكي عن زمن مضى، زمن مؤقت بانتهاء تعبيد الطريق. سنة وبضعة شهور قبل الإنتهاء. لكن متى انتهى تعبيد الطريق، وأين هو موضع السهرة الخريفية في هذا السياق الزمني؟

من العبث أن نعيد ترتيب هذا الزمن وفق ما تعاقب من تفاصيل عديدة توحي بأنها تعاقبت هكذا على أرض الواقع... مرة أخرى نقول: يصعب علينا أن نرى إلى رواية التيه من حيث هي حكاية[1] بمعزل عنها من حيث هي قول. فالقول ليس هو حكاية بل حكايات تنسج بتفاصيلها، وبزمنها الطويل، قولها. يصعب علينا أن نقيم المسافة بين زمن هذه الحكايات، في ترتيبها الواقعي، الذي هو ترتيب حكايتها، وبين هذا الزمن في نظامه الصياغي الذي هو قولها. فالأحداث التفصيلية كثيرة، يتداخل الترتيب لها، يكسر حركة تواليه لكن ليحكي، ليطل على أطراف عالمه الواسع. هكذا تبقى الصياغة ـ القول، محافظة على طابعها الحكائي، ممارسة في الوقت نفسه نسجها الفني والخاص بحركة الزمن.

تكسر الصياغة حركة توالي الزمن بهدف دلالي، من هنا فنيتها. هكذا فلئن كان علينا أن نعرف بأن سيارتي الشحن الكبيرتين وصلتا قبل انتهاء تعبيد الطريق، ولئن كانت هذه المعرفة موظفة لمعرفة ما عاناه راجي وآكوب، صاحبا الشاحنتين، في سلوك الطريق غير المعبد، وما حلّ بهما من تعاسة، بعد تعبيد الطريق، بسبب منافسة سيارات النقيب الحديثة لهما.. ولئن كان كل هذا اقتضى كسر السياق الزمني في تعاقبه، والعودة به إلى الوراء. فإنه وخارج هذا التوظيف الدلالي، لا يعنينا أن نعرف مثل هذه الأمور، لأن المعرفة، في مثل هذه الحال، تصبح مجانية، أي مجرد إخبار،

---

(١) راجع الصفحات الأولى من هذه الدراسة.

إخبار لا وظيفة معرفية له. إنه مجرد حشو. وعليه فإن الكاتب ـ الراوي، لم يكن مشغولاً بهذا التعاقب من منطلق الحرص المبدئي على حرفية مرجعيته. ذلك أن مثل هذا الحرص المبدئي يوقع في يومي مبتذل، عابر، يستهلكه الوقت وهو يتكرر باستمرار، فيفقد معناه إذ لا يندرج في لحظة تعلن اختلافه، وإذ لا يدخل في سياق يخصّه، ويولّد معناه، أي ضرورته في المجيء إلى التعبير ـ الكتابة.

لقد كان الكاتب ـ الراوي مهتماً بكسر حركة الزمن كسراً فنياً، أي، وظائفياً، يحمل مدلولاً، يقول، ويكشف أن ما سبق علّة لما لحق، أو أن ما لحق كان على ارتباط بما سبق. هكذا تبدو الأمور في حدوثها وفي آثارها منسوجة وفق منطق لها، إذ ذاك تملك، وعلى مستواها السردي، قدرة فنية فائقة على الإقناع، تصير حقيقة مولّدة لمدلول، وموحية بمراجع وتكون القراءة إمكاناً.

علاقة الراوي بما يروي

على أن الراوي الذي مارس لعبة السرد، على مستوى الزمن، فأتى به فضاء غنياً، دون أن يقع أسير هذه اللعبة، أو يسقط في شكليتها، والذي عبّر عن مفهوم تاريخي للزمن به بقيت روايته حكاية، هو الراوي الذي سعى ليكون مجرد راوٍ، فترك لأصوات الشخصيات أن تقول، وحين كان يتقدم هو ليروي عنها بصوته، كان يصوغ المرئي كشاهد، أو يروي المسموع الذي يحكيه الناس، أو يتذكرونه. والكاتب إذ يفعل ذلك لا يفعله بغية إخفاء موقعه الذي منه ينهض نصه، أو بغية إسقاطه، بل بغية فسح مجال القول لزوايا الرؤية المتعددة، والملتبسة أحياناً في تعددها، أن تقول.

هكذا، ولئن كان ابن الراشد، مثلاً، قد وُصِف بانه ذويل «حوّاس ويلعب» (ص ٤٤)، أي لئن كان ابن الراشد، في نظر متعب الهذال، وربما في نظر غيره، يعمل لصالح الأميركان، فإن الراوي يتخلى عن هذا الموقع

ويترك لابن الراشد أن يقول من زاوية رؤياه للأمور:

«ـ القول قولكم: الفلاة أطيب، والله يلعنهم (أي الأميركان) ويلعن ساعتهم» (ص ٤٨). ثم:

«ـ ذكر الشيطان ولا ذكرهم يا رجل» (ص ٤٨).

أضف أنه وحين يحكي الراوي عنه يخبرنا بأنه محرج، وبأنه لا يستطيع أن يدافع عن الأميركان، كما فعل في البداية، أو بأنه لم يعد متحمساً للدفاع عنهم، وهو، مثل أهل الوادي، لا يفهم تصرفاتهم العجيبة (ص ٤٧).

زاوية الرؤية هذه التي يتقدم منها ابن الراشد للكلام، وبصوته حيناً، وبصوت الراوي حيناً آخر، مغايرة لزاوية الرؤية التي يرى منها متعب الهذال لابن الراشد. وفي هذا يبدو الراوي حيادياً، يمارس فقط دوره كوسيط. ينقل الكلام، كلام الشخصيات، ويأتي به إلى الكتابة، يتراجع حضوره ككاتب تعرفه باسمه. إنه الآن يروي.

كذلك يتقدم الأمير من زاوية رؤية مختلفة، لا تضعه حيث يضعه البعض: فهو وفي تعاونه مع الأميركان، يتقدم كمثال لقصور الوعي، وعجزه عن إدراك مقاصد الأمور وأهدافها البعيدة. ولعلَّ هذا القصور هو الذي يفسر مسألة تبديل الأمراء، فكان الواحد منهم يرحل كلما وصل إلى عجزه عن فك لغز التناقض بين ظنه في الأمور، وما تتكشف عنه.

فالأمير الذي ناهض متعب، والذي وقف إلى جانب الأميركان في أمور كثيرة هو الأمير الذي قال عانياً نفسه:

«ـ الأميركان بعثوا الهندي وقالوا له: إذبحه، لا تخلّيه يصبّح. وهالحين أنتم تقولون إذا الأميركان ما ذبحوه حنّا نذبحه. ها؟» (ص ٥٧٧).

إن وصول الأمير إلى هذا الهذيان يفسّر موقفه السابق إلى جانب الأميركان. أو يعلّل هذا الموقف، وبالتالي يكشف عن زاوية نظر مختلفة عن

هـذه التي رأى منها متعب الهـذال، وابن نفاع، وغيـرهمـا، مـوقف الأمـير وتصرفاته.

كذلك كان موقـع الراوي ينفتـح على زاويـة نظر أخـرى تنطلق من الموقف الأميركي باتجاه العرب، وتعبر عن رغبة فعلية عند بعض الأميركان في التقرب من العرب، وفي مساعدتهم على المعرفة. هكذا حاولوا تـوضيح قيمة الكتب التي معهم، وإفهام العـرب بأنها ليست كتب سحـر، وكانت محاولتهم لا تخلو من محبة (أنظر ص ٢٦٦ وما بعـد).

هكذا يفسح الراوي مجالاً لمن هم في مـوقع «الإتهـام» بأن يـأتوا إلى فضاء السرد بأصواتهم وبوجهات نظرهم. ينفتح مـوقع الكـاتب ـ الراوي الرائي إلى الصراع على مواقع أخرى رائية، يقوم الراوي بمهمة هذا الإنفتاح فيتراجع الكاتب لكنه لا يغيب.

وعليه فنحن لو افترضنا أن موقع الراوي هو المـوقع الـذي فيه يقف العمال وأهل حـران الفقراء. أو، لـو قلنا أن العمـال وأهل حـران هؤلاء ينطقون من موقع الـراوي/ الكاتب، لأمكن لنـا أن نقول أيضـاً بأن هـذا الموقع يتمايز، لينفصل عنه موقعٌ للراوي له طابـع الموضـوعية، التي تتيـح لأصـوات أخرى، ليست في المـوقع نفسـه الذي هـو لهؤلاء العمال وأهـل حران، بأن تأتي إلى فضاء القص. تأتي بأصواتها وتقول ما يكشف حقيقيـاً لها، آخر، يختلف في نـظر الآخرين لـه عنه في نـظرها هي لـه، ويخولهـا، بالتالي، الحضور من موقع هذا الاختلاف.

يترك عبد الرحمن منيف لأصوات الشخصيات أن تقول، يستخدم، لهذه الغاية، أساليب من السرد قادرة على الإيهام بـالحقيقي، وعلى تـدعيم موضوعية الراوي باتجاه توليد الأثر بالواقعي:

فالكاتب الذي أتاح لنا فرصـة معرفـة موقعـاً آخر غـير الموقـع الذي افترضناه للراوي، أو الذي انفتح على وجهات النظر المتعددة، نراه أحيانـاً

يمعن في التراجع عن مسرح السرد فيبدو مجرد وسيط، أو مجرد شاهد، يترك الشخصيات لا فقط أن تقول، بل أن تنطق بالمحكي إذ تقول: إذ ذاك يتخذ القص شكل الحوار: أو شكل الكلام المنقول حرفياً أو بأكثر ما يمكن من الأمانة.

مليئة رواية التيه بمقاطع من الحوار، وكثيرة هي المرات التي يشير فيها الكاتب إلى أن ما يقصه هو ما ذكر الناس أنهم رأوه، أو سمعوه فنقلوه[1]. في هذا المنقول نقرأ لسان عرب الصحراء ونطقهم الحي. نقرأه في المفردة، وفي الجملة، في التعبير الحامل لنبرة الكلام أو للهجته، ونقرأ، المألوف ومن حيث هو مثال وحكمة، نقرأ مثلاً:

- «بحرّ زين» بمعنى أنظر جيداً (ص ٣٢٧).
- «وابن الراشد اللي ما خليت شينة إلا وقلتها فيه» (ص ٣٢٧).
- «أخذوا القريشات» (ص ٣٧٦).
- «مثل ما قال الخويا أمس» (ص ٢١٤).
- «وأنت قلت ما يكفي وزود» (ص ٩٠).
- «وحنا جينا نقول لك ما شافت عيوننا» (ص ٨٨).
- «ما يندري».
- «من يوم ما حلّوا بهذه الديرة أشوف الدنيا مثل بول البعير» (ص ٨٧).

---

(١) يقول مثلاً: «ذكر بعض الناس» (ص ٧٧) - «ونقلوا أنهم سمعوه» (ص ١٠٢). - «ذكر أنهم شاهدوا» ص ٥٧٢ - «قال الكثيرون» ص ١٠٨ - قال رجل من بعيد» ص ١٠٧ - «قال أحد الرجال» ص ١٠٧ - قال أحد الشباب ص ٥١ - «قالت وضحة» ص ٥٢ - «قال سليمان المديب» ص ١٢٦ - «قالت أم الخوش» ص ٥٧ و٦١ و «قال فيليب» ص ٥٦٤ - «وقال محمد المدور» ص ١٠٨ «وقالت نجمة المثقال» ص ١٢٨ الخ...

● «بس اللي يجون» (ص ٥٨١).

● «ولّفنا المعلف، ما بقي إلا الفرس» (ص ٥١).

● إن جاء أصحاب العيون الزرق والأسنان الفرق لا بد أن يفنى الوادي ويهلك البشر» (ص ٦٠).

● «قبل حلول الحول القيام تقوم والوادي يحترق» (ص ٦١).

● «إن بغيت الفراق فاطلب ما لا يطاق» (ص ٧٩).

لا يغيب الكاتب في «التيه»، لا يسترسل في لعبة الراوي: فهو ليس دائماً الذي ينقل المسموع، وهو ليس دائماً هذا الذي يدع شخصيات عالم الرواية أن تقول كأن لا دور له، أو كأن لا حضور له بها، وهو بالتالي، ليس دائماً هذا الشاهد... بل هو أيضاً، وإلى جانب هذا كله، الكاتب الذي يروي. يروي ويعرف، أو يروي لأنه يعرف، لذا يبقى ممسكاً بعالم قصّه، من موقع له يرى ويعرف ويروي، وهو، من هذا الموقع شاهد وموضوعي، أو قل إن الراوي إذ يأتي إلى لعبة الشاهد والموضوعي، إنما يأتي إليها لأنه في الموقع الذي هو فيه، أي في الموقع الذي منه يرى إلى ديمقراطية الكلام، وديمقراطية العلاقة بالشخصيات، وليس من منطلق الممارسة الشكلية للعبة الراوي.

لذا فهو لا يتخلّى عن هذا الموقع، هو الكاتب الذي يروي، يروي متذكراً ما كان قد رأى، ويروي مفكراً بهذا الذي رأى، يروي فيعيد تركيب هذا العالم الذي رأى، لكن بعد أن عرف دلالات الذي رأى، لذا فهو يعيد تركيب هذا العالم، لا بمعنى النقل والتكرار، بل بمعنى الصياغة، إنه يصوغ، أي يخلق هذه الدلالات روايةً، هي روايته. إن المرئي هو مرئيه.

حاضر الكاتب فيما يروي، بل هو الذي يروي: هكذا يتقدم في بدايات مقاطع «التيه»، أو في معظمها، ليكون له إخبار القارىء بما آل إليه

عالم روايته، ويتقدم ليربط الأحداث بالأحداث، والدلالة بأخرى. وهو في تضاعيف القص، لا يتحرّج من حضوره فيشير صراحةً إلى أن «أغلب الذين يأتون في بواخر من هذا النوع فقراء خائفون، ولا يترددون في قبول أي عمل يعرض عليهم» (ص ٣١٦).

لا يتردد عبد الرحمن منيف، إذ يروي، في أن يكون نطق الذين لا نطق لهم، أو في أن يجعل المكتوب قول هؤلاء الذين لم يكونوا ليأتوا إليه، لولا الموقع الذي يسمح برؤيتهم، وبسماعهم. وهو في عدم تردده هذا، حريص على أن يصير قول هؤلاء، أو، حريص على أن يجعل من نطق هؤلاء قولاً فنياً، فلا يبقى، مثل هذا النطق، مرمياً في الغياب، مسوقاً إلى الوقوع في الاستهلاك والإبتذال.

يتقدم الكاتب، راويةً، يوضح ملابسات مقتل مفضي، ويكشف هذا الخفي الذي حبك لموته والذي ليس بمقدور أيٍ كان أن يكشفه، لكن الكاتب، إذ يكشفه، إنما يكشفه بنطق الناس، بحوارهم، بضياعهم وهم يحاولون أن يعرفوا. يفسح الكاتب، إذ يروي، مجال المحاولة ليصل هؤلاء الناس إلى المعرفة. وعليه، فهو في حضوره بينهم، وفي معرفته بهم، وبأفعالهم، وبأقوالهم، ليس الواعظ، ولا المصادر لكلامهم، بل هو المعين الفني. إنه حضور الموقع في الممارسة الفنية.

يتقدم الكاتب ـ الراوي، حضوراً، ليزيل الغطاء عن دواخل النفوس، فيقرأ مدلول ما ارتسم على الوجوه، يقرأ الاضطراب، والمحاصرة، وشرود الذهن (ص ٥٦٤). يقرأ التغير الذي شعر به أهل حران: الألم الذي في أمعائهم، ويقرأ عجزهم عن «البقاء في نفس المكان» (ص ٥٦٨). كما الراوي الشعبي، يرافق الكاتب الناس في حركاتهم، وفي خلجاتهم. يعيش بينهم، أو هكذا يوحي لنا حضوره: كاتب يروي، كتابةً، ما كان يمكنه أن يرويه شفاهاً. كاتب يروي لأنه لازم هؤلاء الناس، وعرف الكثير عنهم. راوي كان حاضراً. كان قادراً على الوصول إلى دواخل

النفوس والأمور وكشف الخفايا، فجاء إلى الكتابة ـ الرواية.

يتقدّم ليصف الطبيعة التي شاهد ورأى. وهو ليس مجرد سائح، ولا مفتون، فقط، بالجمال. ليست الطبيعة مجرد مكان للحنين، ولا ملجأ للهروب. بل هي مكان يعيش الناس فيه. محيط يتغير ويتبدل مع تغير الإجتماعي وتبدله. محيط معني بعيش الناس وبأحاسيسهم، والكاتب إذ يحكي عنه إنما يحكي عن مرئي، فيصوغه رواية من الموقع الذي منه يتذكر وقد قامت المسافة، فقامت المعرفة.

هل يقدم عبد الرحمن منيف في «التيه» رواية تعيد إلى السرد نبرة الشفهي، أصوله، بعد أن استوعب تقنيات السرد الحديثة فصان هذه الأصول من الابتذال؟

هل يعود عبد الرحمن منيف بالسرد إلى قديم له، إلى أصل، كاد أن يفقد في ما شطح إليه بعض السرد الحديث؟ أو هل رسخ عبد الرحمن منيف طابع الكلاسيكية لهذا السرد الحديث؟

أسئلة نطرحها في نهاية هذه الدراسة ونأمل أن يكون القارىء قد وجد إجابة. أو بعضاً من إجابة، في محاولتنا التي قرأ.

الفني ديمقراطي

يسمح لنا التحليل السابق أن نستنتج بأن الكلام على سرد بدون موقع هو كلام بلا معنى، أو أنه كلام مستحيل، وأن مسألة تعدد الرواة، أو زوايا النظر التي منها يتقدم الأشخاص إلى نطق لهم ليست سوى مسألة فنية. إنها إيهام بتعدد المواقع، أو أحياناً باللا موقع. على أن هذه الممارسة الفنية، ليست، في معناها، سوى ممارسة لديمقراطية التعبير.

هكذا، وفي غياب هذا الفني، يتكشف الموقع متعسّفاً، يختزل مساحة التعبير، ويجرّ القول إليه. إنه منحاز، واضح في تحيّزة. مدفوع، بغياب هذا الفني، إلى إلغاء نطق شخصياته من حيث هو نطق حيّ يميّزها، ويخصصّها. وبالتالي، فهو مدفوع إلى تحويل شخصياته إلى شخص واحد، قريب من الراوي، أو من الكاتب، بل، ومتاهي فيه أو إلى شخص هو بمثابة قناع مفضوح لصوت هذا الكاتب، ولموقعه.

على أن عدم الانحياز لا يعادله إلغاء الموقع، فالموقع لا يمكن إلغاؤه لأن الموقع هو موقع القول، أو هو موقع التعبير الناهض في قول. ولئن كان التعبير في هويته اجتماعي، فإنه، ومن حيث هو كذلك، موقعيّ، أي أنه دخول في علاقة يتفاوت طرفاها في نظرتهم للمرئي المشترك. بدون هذا التفاوت، لا يعود من ضرورة للنطق، أو يصير النطق واحداً. أي، يفقد

النطق هويته الاجتماعية ليستوي على مستوى الديني أو الإلهي، أو الجوهري، أو غير ذلك مما له هوية الصّفاء والإطلاق والوحدة، لا بمعناه الجمعي، بل بمعنى الذوبان والتماثل في الجوهر.

وعدم الانحياز هو انفتاح الموقع، الذي أمسك بالكلام وكان له أن يأتي إلى الكتابة، على موقع آخر، هو موقع المخاطب، أي هو قيام التعبير في العلاقات، التي هي، في العمل الروائي، ليست مجرد علاقة بين متكلم ومخاطب، بل أيضاً، وفيما هي كذلك، بين أشخاص يتحاورون في نطاق عالم الرواية، عالمهم.

هكذا يمكن القول أن مسألة الموقع، ومن حيث هي في مرجعيتها اجتماعية، تطرح مسألة فنيّة. هي هنا مسألة فنية السرد الروائي. كما يمكن القول أن مسألة الموقع هي في الرواية أكثر حدّية منها في الشعر، لأنها في الشعر مطروحة، فقط؟ في نطاق المتكلم ـ المخاطب. وفي هذا النطاق، يمكن بسهولة تغييب المخاطب، من حيث هو موقع آخر، لكلام آخر، أو من حيث هو موقع نقيض لكلام نقيض. بذلك تبقى «أنا»، موقع المتكلم، في الشعر، هي، فقط، صاحبة النطق والكلام. إنها كليّة، يذوب فيها الموقع الآخر الذي هو، متفاوت، أو نقيض. وليس الترميز أحياناً، أو التمثيل الدلالي والنمذجة، إلا تأكيداً لهذه الكلية، المتوحدة بذاتها، وترسيخاً لها.

أتساءل، عرضاً، هل هي مهيمنة، «أنا» الموقع الواحد، في نصِّنا الشعري العربي؟

ربما! ربما أراها مهيمنة، متحكمة في الدَّلالة، في اللغة، وفي فنيّة الصورة.. مهيمنة نطقياً هذه «الأنا»، مجرورة إلى احتلال مكان النبوّة، أو المخلّص الذي يعادله، في كثير من رواياتنا العربية، مفهوم الراوي البطل. إنه المثقف الذي يرى إلى ثقافي نبويّ، يكسب الكلمة قدسيّتها، فترتقي فوق النقد، أو فوق كل ما يحوّلها إلى كلمة أخرى، تفنى ويأتي غيرها. لا

كلام يهلك في هذا الثقافيّ، لذا فهو الذي له مكان الرأس من المسؤولية، أو ربما مكان الملتزم بالعقيدة الأمثل.

وقد تكون المحاولات الشعرية الحديثة التي تستهدف كسر هذه الهيمنة فتصوغ الكلام من موقع مفتوح على موقع المخاطب، عن طريق المجيء بنطقه الحي إلى هذاالموقع. عمل يعادل، في أهميته، ما يحققه السرد الروائي حين ينفتح موقع الراوي على نطق الشخصيات لتقول رؤاها، من مواقع لها، ليست هي أبداً موقع الراوي، الراوي الواحد، المهيمن، والذي به تتماثل الشخصيات وفيه يذوب صوتها.

صعبة هي محاولة الشعر في نقل الثقافي من موقع واحدية النطق، نطق «أنا» العالية، «أنا» المثقف، رأس الهرم، وصاحب الوصاية.. إلى موقع مفتوح دلالياً، وبالتالي فنياً، على موقع المخاطب، ليكون له حضوره.

لكن لا أراني معنيّة هنا بالكلام على هذه الصعوبة، ولا على توضيح مسألة الموقع في النص الشعري. قد يكون لنا عود إلى مثل هذه المسألة في إطارٍ يناسبها، ويسمح بالكلام عليها مفصلاً. لذا نوجز فنقول:

إذا كان اختزال مساحة الكلام باتجاه العودة به إلى حدود الموقع هو أحياناً وقوع النص السردي في لا فنيته، أي هو تعسّفه، وتسخيره، ولا حقيقته الاجتماعية، فإن المبالغة في هذه الفنية بغية إسقاط موقع الكلام، أو تغييبه، هي، أحياناً أخرى، وقوع النص في الشكلية، أي، في عبثية الكلام ولا قوله.



الفهرس



للمؤلفة

- قاسم أمين : تحرير قوامة المرأة - بيت الحكمة ١٩٧٠ .
- أمين الريحاني رحالة العرب - بيت الحكمة ١٩٧٠ .
- ممارسات في النقد الأدبي - دار الفارابي ١٩٧٥ .
- الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين) دار الفارابي ١٩٧٩ .
- في معرفة النص دراسات نقدية - الطبعة الأولى دار الآفاق الجديدة ١٩٨٣ الطبعة الثانية ١٩٨٥ ، الطبعة الثالثة ١٩٨٥ .

صدر عن مؤسسة الأبحاث العربية

* حسين مروه :
تراثنا كيف نعرفه

* حسين مروه :
دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي

* إلياس خوري :
دراسات في نقد الشعر

* إلياس خوري :
الذاكرة المفقودة

* سامي سويدان :
أبحاث في النص الروائي العربي

* وقائع ندوة مكناس :
دراسات في القصة العربية


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

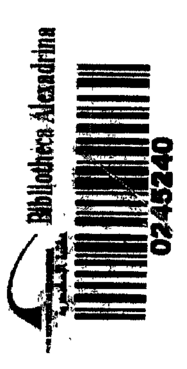
الراوي : الموقع والشكل

يمنى العيد

بحث في السرد الروائي

يقدم هذا الكتاب دراسة لموقع الراوي في السرد الفني العربي المعاصر من خلال قراءات «للتيه» لعبدالرحمن منيف و«رائحة الصابون» لالياس خوري من كتابه «المبتدا والخبر»، و«ميرامار» لنجيب محفوظ، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح. بالاضافة إلى دراسة «أوديب ملكاً» لسفوكل.

ولئن كان هذا العمل قد ركز على بلورة مسألة الموقع للراوي، وحاول في حدود قدرته، إظهار دلالية الشكل بإظهار العلاقة العضوية بين موقع الراوي ونمط البنية التي بها يقول، فإنه حاول أيضاً قراءة الايديولوجي بقراءته الفني، وذلك عن طريق البحث في علاقة الراوي بما يروي وبمن يروي، وفي ما يستخدمه الراوي من تقنيات تساعده على تحقيق روايته، أي، على إقامة تركيب لغوي فني.



مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.
ص.ب: ٥٠٥٧ - ١٣ (شوران) بيروت - لبنان